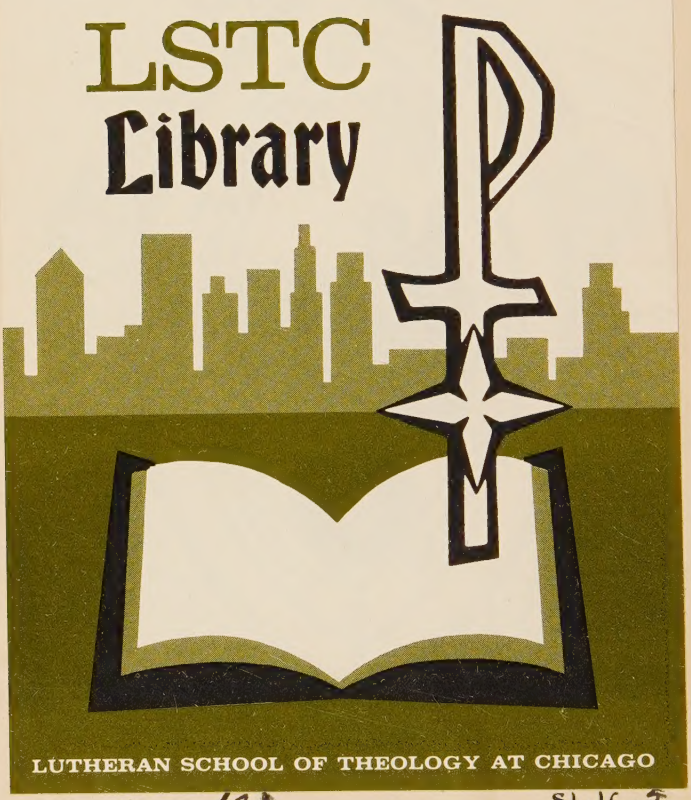
JKM LIBRARY
NA5060.B7 v.2
Braun, Joseph,
Der christliche Altar in seiner geschich
3 9968 02661 1676

JOSEPH BRAUN S.J.

DER CHRISTLICHE ALTAR

LSTC
Library



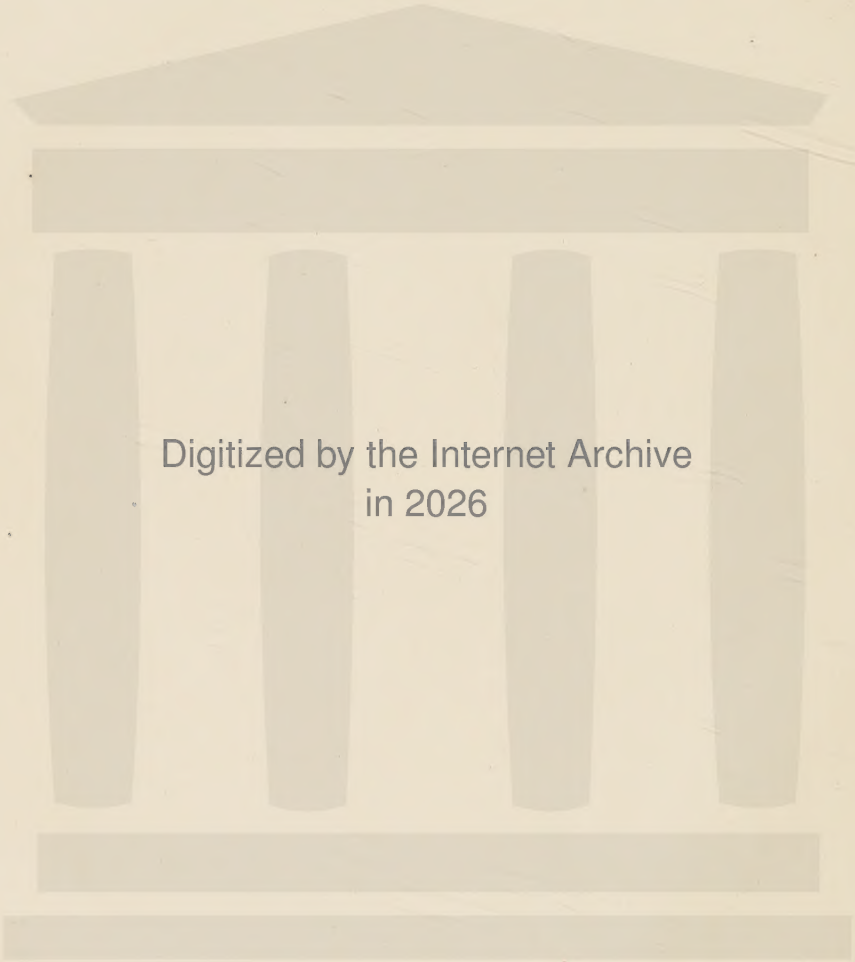
LUTHERAN SCHOOL OF THEOLOGY AT CHICAGO

Alcove 12

Shelf 5

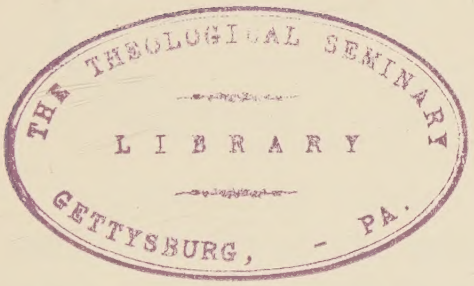
THE THEOLOGICAL SEMINARY
LIBRARY
GETTYSBURG, PA.

AM
G
K
Co


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/derchristlicheal0000jose_g4x8

JOSEPH BRAUN S.J.
DER CHRISTLICHE ALTAR

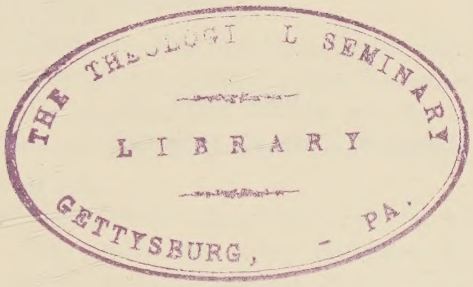


DER CHRISTLICHE ALTAR

IN SEINER GESCHICHTLICHEN ENTWICKLUNG

VON

JOSEPH BRAUN S.J.



ZWEITER BAND

DIE AUSSTATTUNG DES ALTARES

ANTEPENDIEN / VELEN / LEUCHTERBANK / STUFEN
CIBORIUM UND BALDACHIN / RETABEL / RELIQUIEN-
UND SAKRAMENTSALTAR / ALTARSCHRANKEN

LIBRARY
LUTHERAN SCHOOL OF THEOLOGY

ALTE MEISTER GUENTHER KOCH & CO.
MÜNCHEN 1924

NA
5060
.B7
Bd. 2

Imprimi potest

Valkenburgi, die 3. Novembris 1918

Lud. Kösters S.J.
Praep. Prov. Germ.

Imprimatur

Monachii, die 27. Junii 1923

Dr. M. Buchberger
Vic. Gen.

VORWORT

Der zweite Band der Geschichte des christlichen Altares, der hiermit dank der Rührigkeit und des Wagemutes des Verlags in unmittelbarem Anschluß an den ersten in die Öffentlichkeit tritt, hat die Geschichte der Ausstattung, wie sie dem christlichen Altar im Verlauf der Zeit zuteil wurde, zum Gegenstand. Er bildet die naturgemäße Fortsetzung und Ergänzung des ersten, der den Altar in sich, das ist die Arten des Altares (altare fixum, quasi-fixum, portatile), seine Formen (Tisch-, Kasten-, Block- und Sarkophagaltar), seine Beschaffenheit, seine Aufstellung nach Ort und Richtung, das Altargrab, seine Weihe und seine Symbolik behandelt.

Ziel war auch bei ihm eine systematische Geschichte der Entwicklung der Altarausstattung unter möglichst umfassendster Verwertung der zur Zeit zugänglichen Quellen, der schriftlichen sowohl wie der monumentalen, nicht aber eine bloße, zeitlich geordnete Zusammenstellung von Materialien zu einer solchen.

Von den schriftlichen Quellen gewährten für die ältere Zeit namentlich die Chroniken und Biographien mit ihren Berichten über heute längst zugrunde gegangene Ausstattungsstücke, mit denen frommer, opferfreudiger Sinn einst den Altar geschmückt hatte, manches wichtige Material, für das spätere Mittelalter aber die Inventare und Synodalstatuten, zumal für die Geschichte des Antependiums, der Altarvelen, des Superfrontales und des Sakramentsaltares. Vor allem aber gründet sich auch der zweite Band wieder vornehmlich auf den monumentalen Quellen, dem mehr oder weniger reichen Bestand an Ausstattungsstücken des Altares, den uns die Vergangenheit hinterlassen hat, Antependien, Fastenvelen, Ciborien, Retabeln, Reliquienaltären, Sakramentsaltären und Altarschranken, die nicht nur eine wichtige, ja notwendige Ergänzung dessen bilden, was uns die schriftlichen Quellen zu erzählen wissen, sondern darüber hinaus noch sehr viel Neues über die formale, stilistische und künstlerische Entwicklung der Altarausstattung zu sagen haben.

Die ausgedehnten Studienreisen, die den Verfasser durch Italien, Spanien, Frankreich, Belgien, die Niederlande, England, den Norden, Deutschland, Österreich und die Schweiz führten, galten daher nicht zum mindesten auch der Ausstattung des Altares, zumal der Erforschung und Klarstellung der Entwicklung des Retabels, die wie im Mittelalter so auch noch in der nachmittelalterlichen Zeit in den verschiedenen Ländern, je nach deren Eigenart und Sonderauffassung einen mannigfaltigen Verlauf nahm und sehr verschiedene Typen zeitigte. Man wird ihren Ergebnissen auch im zweiten Bande allent-

halben in Wort und Bild begegnen. Vor allem erwiesen sie sich notwendig, aber auch erfolgreich bezüglich der Geschichte der Altarausstattung in Spanien, für die es so gut wie völlig an veröffentlichtem Material fehlte, obwohl diese doch wegen der Fülle der noch vorhandenen Ausstattungsstücke und ihrer Eigenart für die Geschichte der Ausstattung des Altares von besonderer Wichtigkeit und besonderem Interesse ist.

Von den Antependien, Velen, Ciborien, Reliquien- und Sakramentsaltären, die aus der Vergangenheit auf uns gekommen sind, dürfte wohl kaum etwas von irgendeiner Bedeutung in der Arbeit unbeachtet und unverwertet geblieben sein. Ihre verhältnismäßig beschränkte Zahl gestattete es, im einzelnen auf sie näher einzugehen. Anders verhält es sich jedoch mit den Altarschranken sowie namentlich mit den Retabeln. Die Menge der Retabeln, die sich aus der Vergangenheit erhalten hat, ist zu groß, als daß ein gleiches auch bezüglich ihrer tunlich gewesen wäre, und zwar gilt dies nicht nur von den Retabelbauten aus der Barockzeit, von denen allenthalben noch eine geradezu unübersehbare Fülle vorhanden ist, sondern selbst von denjenigen des späteren Mittelalters und der Renaissance. Gibt es doch allein auf deutschem Boden aus der Zeit von etwa 1400—1550 noch einige Tausend mehr oder weniger vollständig erhaltene Retabeln, und ähnlich verhält es sich in Italien sowie namentlich in Spanien. Selbst Frankreich, das doch durch die Hugenotten, durch veränderten Geschmack und die Revolution den weitaus größten Teil seiner mittelalterlichen Retabeln eingebüßt hat, beherbergt noch immer einen ansehnlichen Bestand derselben. Es liegt auf der Hand, daß ein selbst kürzestes Beschreiben auch nur der noch vorhandenen mittelalterlichen Retabelbauten unmöglich war, ganz zu schweigen von dem Wald von Retabeln, die in nachmittelalterlicher Zeit, zumal unter der Herrschaft des Barocks, entstanden. Die Arbeit mußte sich vielmehr bezüglich des Retabels bescheiden, die Typen desselben festzustellen, wie sie in den einzelnen Ländern sich entwickelten, an der Hand einer reichen Zahl besonders bezeichnender Beispiele der Eigenart und Einrichtung der verschiedenen Typen darzulegen sowie gleichfalls auf Grund des Befundes einer ausreichenden Menge von Retabeln die Ikonographie des Retabels in einem Gesamtbild zusammenzufassen, mit andern Worten, sie mußte sich bei der schier endlosen Reihe von Monumenten damit begnügen, die für die Geschichte des Retabels wichtigen und charakteristischen Erscheinungen, das Hauptsächliche, Typische, Bemerkenswerteste aus der Menge des Zufälligen, des Nebensächlichen, der bloßen Wiederholungen herauszuheben.

Daß auch beim zweiten Band der Verfasser für die Benutzung der schriftlichen wie monumentalen Quellen sich allenthalben eine besonnene Prüfung, Wertung und Sichtung des in ihm zu verarbeitenden Materials zur obersten Regel machte, braucht kaum gesagt zu werden. Große Sorgfalt wurde wiederum auf die Auswahl und Ordnung der Abbildungen gelegt. Die Zahl der Textbilder ist im zweiten Bande geringer wie im ersten, dafür beträgt aber die der Tafeln und der auf dieser wiedergegebenen Abbildungen das Doppelte der Tafeln und Tafelabbildungen des ersten Bandes. Die Tafelabbildungen folgen

natürlich der durch den Text gebotenen Ordnung, bilden aber zugleich auch eine dem Text parallel laufende bildliche Geschichte der Ausstattung des Altares. Fast alle Abbildungen haben im Text ihre nähere Beschreibung gefunden, einige wenige ausgenommen, bei denen im Rahmen der allgemeinen Ausführungen des Textes und nach den in diesem gemachten Feststellungen eine solche nicht nötig und ein bloßer Hinweis genügend erschien.

Ursprünglich ging die Absicht des Verfassers dahin, auch das für den Gottesdienst erforderliche Altargerät, Altarlinnen, hl. Gefäße, Kreuz, Leuchter u. a. in das Werk einzubeziehen. Allein der Umfang, den dasselbe unter seiner Hand gewann, gebot, von diesem Plane abzusehen und die Geschichte des Altargeräts für einen besonderen Band auszuscheiden. Hoffentlich gelingt es dem Verfasser, auch diesen noch zu schreiben und damit seinen archäologischen Arbeiten einen gewissen Abschluß zu geben.

Zum Schlusse fühle ich mich lebhaft gedrungen, nochmals allen, die mir auf meinen Studienreisen freundlichste Unterstützung liehen oder bei Anfragen mir bereitwilligst Auskunft erteilten, Nichtordensgenossen wie Ordensgenossen, herzlichst zu danken. Sie haben sich um das Zustandekommen dieses Werkes wesentliche Verdienste erworben. Ganz besonders aber möchte ich ein zweites Mal meinen aufrichtigsten Dank dem Verleger, Herrn Guenther Koch, aussprechen, der nicht nur in so schwerer Zeit und unter so ungünstigen Verhältnissen voll Wagemut und Unternehmungsgeist die Herausgabe eines so großen und reich illustrierten und darum so kostspieligen Werkes übernahm und auf das glänzendste verwirklichte, sondern auch im Verein mit seinem Mitarbeiter, Herrn Adolf Reidel, durch tätigste Anteilnahme und Mitarbeit auch bei der Korrektur der beiden Bände, deren Druck in noch nicht einem halben Jahre vollendet wurde, wirksamst unterstützte und dadurch mir die nicht geringen Mühen derselben im ausgedehntesten Maße erleichterte.

Valkenburg, Ignatiuskolleg, Pfingsten 1924.

Joseph Braun S. J.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort VII
Inhaltsverzeichnis XI

Einleitung

I. Gegenstand der Arbeit 1
II. Quellen und Bearbeitungen 3

Erster Abschnitt

Die Altarbekleidung

Erstes Kapitel

Die Namen der Altarbekleidung

I. Namen der Altarbekleidung im Westen 9
II. Namen der Altarbekleidung im griechischen Ritus 21

Zweites Kapitel

Das Alter der Altarbekleidung. Ihre Verwendung im Mittelalter und in nachmittelalterlicher Zeit

I. Die Altarbekleidung in vorkarolingischer Zeit 21
II. Die Altarbekleidung in karolingischer und nachkarolingischer Zeit 27
III. Die Altarbekleidung in nachmittelalterlicher Zeit 30

Drittes Kapitel

Aus Zeug gemachte Altarbekleidungen

I. Das Material und die Farbe der Zeugaltarbekleidung 31
1. Das Material 31
2. Die Farbe 36
II. Form und Befestigung der Zeugaltarbekleidung 38
1. Die Form der Altarbekleidung 38
2. Die Befestigung der Altarbekleidung 41
III. Die Ausstattung der Zeugaltarbekleidung 44
1. Zierbesätze 44
2. Edelsteine und Perlen als Schmuck der Altarbekleidung 47
3. Bildwerk als Schmuck der aus Zeug gemachten Altarbekleidungen . . . 50
IV. Gobelins als Antependien 73
V. Der Überhang 75
1. Charakter des Überhanges. Seine Beziehung zum Antependium 75
2. Alter der Verwendung des Überhanges. Seine Namen 77
3. Abmessungen, Material und Ausstattung des Überhanges 79
4. Behänge als Verzierung des Überhanges 84

Viertes Kapitel

Altarbekleidungen aus Metall

I. Altarbekleidungen aus Metall im früheren Mittelalter 87
II. Altarbekleidungen aus Metall im nachkarolingischen Mittelalter 90
III. Das Metallantependium in nachmittelalterlicher Zeit 106

Fünftes Kapitel

Vorsatztafeln aus Holz

Seite
I. Bemalte Vorsatztafeln aus Holz 109
II. Holzantependien mit Kreidepastareliefs 120
III. Mit Schnitzwerk verzierte Holzantependien 121

Sechstes Kapitel

Ikonographie der Altarbekleidung

I. Zahl und Anordnung der Darstellungen 123
II. Gegenstand der Darstellungen 125

Zweiter Abschnitt

Die Altarvelen

Erstes Kapitel

Alter und Dauer der Verwendung von Altarvelen

I. Die Altarvelen bis zum Ende des Mittelalters 133
II. Die Altarvelen in nachmittelalterlicher Zeit 136

Zweites Kapitel

Namen der Altarvelen 139

Drittes Kapitel

Beschaffenheit und Befestigung der Altarvelen

I. Beschaffenheit der Altarvelen 141
II. Befestigung der Altarvelen 143

Viertes Kapitel

Das Fastenvelum

I. Alter des Gebrauches des Fastenvelums 148
II. Weise des Gebrauches des Fastenvelums 151
III. Das Fastenvelum in der nachmittelalterlichen Zeit 154
IV. Beschaffenheit des Fastenvelums 155

Fünftes Kapitel

Altarvelen in den Riten des Ostens 159

Sechstes Kapitel

Charakter und Zweck der Altarvelen 166

Dritter Abschnitt

Die Leuchterbank, die Altarstufen

Erstes Kapitel

Die Leuchterbank 173

Zweites Kapitel

Die Altarstufen 176

Vierter Abschnitt
Das Altarciborium und der Altarbaldachin

Erstes Kapitel
Allgemeines

Seite
I. Kirchliche Vorschriften. Zweck der Altarüberdachung 185
II. Segnung der Altarüberdachung 189

Zweites Kapitel
Das Ciborium

I. Namen des Altarciboriums 189
II. Das Altarciborium in vorkarolingischer Zeit 194
III. Das Altarciborium in karolingisch-ottonischer Zeit 202
IV. Das Altarciborium in der zweiten Hälfte des Mittelalters 210
1. Allgemeines. Typen des Ciboriums 210
2. Erster Typus: Ciborien mit geradlinigem Abschluß 214
3. Zweiter Typus: Altarciborien mit Giebeln zur Verhehlung der Decke . 219
4. Dritter Typus: Altarciborien mit vierseitigem Zeltdach 221
5. Vierter Typus: Altarciborien mit achtseitigem Pyramidendach und Tambour 223
6. Fünfter Typus: Altarciborien mit Satteldach 228
7. Sechster Typus: Altarciborien mit viergiebeligem Dach 229
8. Siebenter Typus: Altarciborien mit kuppel- und turmartigem Aufsatz . 231
V. Das Altarciborium in der Zeit der Renaissance und des Barocks 234

Drittes Kapitel
Nebenarten des Ciboriums

I. Das Halbciborium und das Nischenciborium 242
1. Das Halbciborium 242
2. Das Nischenciborium 248
II. Das Ambon- und das Lettnerciborium 251
1. Das Amboncibórium 251
2. Das Lettnerciborium 252
III. Das Reliquienciborium 259

Viertes Kapitel
Der Altarbaldachin

I. Altarbaldachine aus Holz 262
II. Altarbaldachine aus Zeug 266
III. Namen des Altarbaldachins 270

Fünftes Kapitel
Ursprung des Ciboriums

. 271

Fünfter Abschnitt
Das Retabel

Erstes Kapitel
Allgemeines

I. Alter der Verwendung des Altarretabels. Übersicht über die Geschichte seiner Verwendung 277
II. Kirchliche Bestimmungen betreffs des Retabels. Segnung und Namen desselben 281

Zweites Kapitel

Die Verbindung von Retabel und Altar

Seite

I. Die Verbindung von Retabel und Altar zeitlich betrachtet 283
II. Die Verbindung von Retabel und Altar räumlich betrachtet 284

Drittes Kapitel

Material des Retabels

I. Metallretabeln 289
II. Retabeln mit Elfenbeinschmuck 300
III. Retabeln aus Holz und Stein 302
1. Mittelalterliche Retabeln aus Holz 302
2. Mittelalterliche Retabeln aus Stein 307
3. Mittelalterliche Retabeln aus Holz und Stein 312
4. Holz und Stein als Material der Retabeln in nachmittelalterlicher Zeit . 316

Viertes Kapitel

Formale und stilistische Ausgestaltung des Retabels

I. Das Retabel des romanischen Stiles 319
II. Das Retabel der Gotik 321
1. Das Tafelretabel 321
2. Das architektonisch sich aufbauende Retabel 333
3. Das Flügelretabel 345
III. Das Retabel der Renaissance und des Barocks 363
1. Das Retabel der Renaissance 363
2. Das Retabel der Spätrenaissance und des Barocks 396

Fünftes Kapitel

Die polychrome Behandlung des Retabels

I. Die polychrome Behandlung des Retabels im Mittelalter 410
II. Die polychrome Behandlung des Retabels in nachmittelalterlicher Zeit . . 416

Sechstes Kapitel

Das Bildwerk der Retabeln

I. Bildwerk und Rahmen 421
II. Die Beschaffenheit des Bildwerkes 422
1. Nebendarstellungen 422
2. Die Hauptdarstellung. Vielbildigkeit und Einbildigkeit des Retabels . . 427
3. Einzelfiguren und szenische Darstellungen 434

Siebentes Kapitel

Die Ikonographie des Retabels

I. Alttestamentliche Bilder 446
II. Darstellungen der heiligsten Dreifaltigkeit 448
III. Darstellungen Christi 451
IV. Darstellungen Marias 468
V. Darstellungen der Engel, Apostel und Heiligen 482
1. Engel 482
2. Apostel 483
3. Heilige 488
VI. Moralische und symbolische Darstellungen 501
1. Moralische Darstellungen 502
2. Symbolische Darstellungen 506
VII. Ikonographie des Bildwerks der Retabeln in der Zeit der späteren Renaissance und des Barocks 516

Achtes Kapitel

Inschriften auf den Retabeln

Seite
I. Erläuternde Inschriften 518
II. Historische Inschriften 524
III. Religiöse Inschriften 528

Neuntes Kapitel

Wandmalereien und Behänge oberhalb der Altäre

I. Wandmalereien oberhalb der Altäre 530
II. Wandbehänge oberhalb des Altares. Das Superfrontale 534

Zehntes Kapitel

Entstehung des Retabels 540

Sechster Abschnitt

Der Altar als Reliquienaltar und Sakramentsaltar

Erstes Kapitel

Der Reliquienaltar

I. Der Reliquienaltar der älteren Zeit 546
II. Der Reliquienaltar in der zweiten Hälfte des Mittelalters 555
III. Der Reliquienaltar in nachmittelalterlicher Zeit 572

Zweites Kapitel

Der Altar als Aufbewahrungsstätte des hhl. Sakramentes

I. Der Altar und die Aufbewahrung des Allerheiligsten in vorkarolingischer Zeit 574
II. Der Altar und die Aufbewahrung des Allerheiligsten in karolingischer Zeit 582
III. Der Altar und die Aufbewahrung des Allerheiligsten in der zweiten Hälfte des Mittelalters 585
IV. Der Altar und die Aufbewahrung des Allerheiligsten in nachmittelalterlicher Zeit 590
V. Der Altar und die Aufbewahrung des Allerheiligsten in den Riten des Ostens 597

Drittes Kapitel

Die Aufbewahrung des Allerheiligsten durch Aufhängen oberhalb des Altares

I. Alter des Brauches. Seine Verbreitung im Mittelalter. Seine Dauer 599
II. Die Behälter zum Aufhängen des Allerheiligsten 605
1. Pyxiden 605
2. Eucharistische Tauben 608
III. Die Ausstattung der Behälter 616
IV. Die Vorrichtungen zum Aufhängen des eucharistischen Behälters 619

Viertes Kapitel

Die Aufbewahrung des Allerheiligsten auf dem Altar
Das Altartabernakel

I. Das Altartabernakel im Mittelalter 623
1. Bewegliche Tabernakel 623
2. Unbewegliche Tabernakel 626

Seite

II. Das Altartabernakel in nachmittelalterlicher Zeit 639
1. Die Art der Aufstellung des Altartabernakels in nachmittelalterlicher Zeit 639
2. Die Beschaffenheit des Altartabernakels in nachmittelalterlicher Zeit . . 645

Siebenter Abschnitt

Die Altarschranken

Erstes Kapitel

Namen, Alter, Verbreitung und Zweck der Altarschranken

I. Namen der Altarschranken 649
II. Alter und Verbreitung der Altarschranken 651
III. Zweck der Altarschranken 655

Zweites Kapitel

Die Beschaffenheit der Altarschranken

1. Material der Altarschranken 658
2. Form der Altarschranken 660
3. Ausstattung der Altarschranken 667

Sachregister 671

Register über die hauptsächlichsten besprochenen Denkmäler, nach ihren Standorten geordnet 686

EINLEITUNG

I. GEGENSTAND DER ARBEIT

Der Altar ist der liturgische Mittelpunkt des katholischen Gotteshauses, der Brennpunkt für alle in diesem stattfindenden Kulthandlungen, die Stätte, auf der sich immer wieder von neuem das unblutige Opfer des Neuen Bundes vollzieht, der Tisch, von dem aus der Priester im Namen des Heilandes das in dem heiligen Opfer bei der Wandlung bereitete Lebensbrot den Gläubigen zur Speise darreicht. Es kann daher nicht verwundern, wenn er entsprechend dieser seiner hohen Würde und seiner erhabenen Stellung im Kultleben mit einer geziemenden Ausstattung versehen wird. Im Gegenteil müßte es auf das höchste befremden, wenn das nicht geschähe. Es wäre ein offenkundiger Mangel, sei es an lebendigem Verständnis für die Bedeutung des Altares, sei es an der gebührenden Ehrfurcht, wollte man ihn ohne schmückende Zutat belassen.

Dem Altar eine würdige Ausstattung zu geben, ist deshalb auch nicht erst in unseren Tagen in Brauch gekommen. Es war das vielmehr schon in vorkonstantinischer Zeit üblich, wie Origines bezeugt[1]. Freilich war die Ausstattung, die man dem Altar zuteil werden ließ, in den verschiedenen Zeiten sehr verschieden. Ein ganz anderes Bild bot sie in altchristlicher Zeit, ja noch im Beginn unseres Jahrtausends, ein ganz anderes im ausgehenden Mittelalter und zumal im Barock. Wie der Altar selbst, so hat auch seine Ausstattung ihre geschichtliche Entwicklung. Sie soll den Gegenstand der nachfolgenden Blätter bilden, wie der erste Band diejenige des Altares als solchen darzustellen versucht hat.

Die früheste Ausstattung des Altares bestand in einer ihn schmückenden Bekleidung. Sie war bald aus mehr oder weniger kostbaren Zeugen gemacht — und das war das gewöhnlichste —, bald aus kunstvoll gearbeiteten Vorsatztafeln aus Metall, bald endlich aus Holztafeln, die mit Malereien oder Schnitzwerk verziert waren. Ihr Überrest ist das Antependium.

Als weitere Ausstattung des Altares begegnen uns, und zwar ebenfalls schon seit altchristlicher Zeit, Velen, Vorhänge, die als Schmuck, im Osten aber auch aus liturgischen Gründen, entweder um den Altar herum oder wenigstens vor demselben angebracht wurden. Eine besondere Art dieser Altarvelen, die während des Mittelalters und vielfach noch lange in nachmittelalterlicher Zeit im Westen in Gebrauch stand, ist das sog. Fastenvelum, das jedoch heute, wie die Altarvelen überhaupt, dort nur wenig mehr zur Anwendung gelangt.

[1] In Jesu Nave hom. 10, n. 3 (Mg. 12, 881).

Verhältnismäßig spät kamen als Ausstattung des Altares in Benutzung die Leuchterbänke und Stufen. Während sich die Entwicklung der Altarbekleidung und Velen in absteigender Linie vollzog, erfolgte die der Leuchterbänke und Stufen umgekehrt in aufsteigender.

Sehr alt ist als Schmuck des Altares das sog. Altarciborium, ein tabernakelartiger, aus vier Säulen und Dach sich zusammensetzender Überbau, der sich bereits im 4. Jahrhundert nachweisen läßt. Eine vereinfachte jüngere Abart desselben, die der das Ciborium kennzeichnenden Säulen als Stützen entbehrt, also nur eine Verdachung darstellt, ist der Altarbaldachin.

Jüngeren Ursprungs ist auch das seit Ausgang des Mittelalters allgemein im Westen als Ausstattung des Altares gebräuchliche Retabel, ein auf oder hinter demselben sich erhebender, Bildwerk umschließender Aufbau aus Holz oder Stein, selten aus Metall, anstatt dessen jedoch auch wohl hinten oberhalb des Altares Behänge oder Wandmalereien angebracht wurden.

Dem Bilderretabel verwandt und oft mit ihm verbunden war das etwas ältere, mit Reliquienschreinen und anderen Reliquiaren gefüllte Reliquienretabel, das etwa um die Wende des 1. Jahrtausends als Ausstattung des Altares sich einbürgerte.

Einer besonderen Einrichtung bedurfte der Altar, wenn er zur Aufbewahrung des Allerheiligsten, also als Sakramentsaltar benutzt werden sollte, wie das seit dem Beginn des 2. Jahrtausends in manchen Teilen des Westens immer gewöhnlicher wurde. Die Ausstattung, die er zu diesem Zwecke erhielt, war verschiedener Art, ehe die heute allein mehr gebräuchliche Form derselben allgemein wurde.

Ein sehr hohes Alter haben die Cancelli, Altarschranken, die schon im Beginn des 4. Jahrhunderts als Zubehör des Altares ausdrücklich bezeugt sind. Sie behaupteten sich als Ausstattung desselben, wenn auch unter mannigfaltigem Wechsel der Form, bis zur Gegenwart.

Als Ausstattung des Altares kommen demnach in der vorliegenden Arbeit in Betracht die Altarbekleidung, die Altarvelen, die Leuchterbank und die Altarstufen, die Altarüberdachung, Ciborium und Baldachin, das Retabel, das Reliquienretabel, die Vorrichtung zur Aufbewahrung des heiligsten Sakramentes sowie endlich die Altarschranken. Die Leuchterbank, der Altarbaldachin, das Retabel und das Reliquienretabel waren und sind nur im Abendlande im Gebrauch, die übrigen dagegen mehr oder weniger auch in den Riten des Ostens.

Die Punkte, auf welche bei einer Behandlung dieser Ausstattungsmittel des Altares das Augenmerk sich zu richten hat, sind die wechselnden Benennungen derselben, ihr Alter und ihr Ursprung, ihre stoffliche Beschaffenheit, ihre formelle Gestaltung, das Material und die Weise, sie zu verzieren sowie der Charak-

ter des bildlichen Schmuckes, mit dem man sie zu versehen pflegte und pflegt. Leider liegt, wie für die Geschichte des Altares als solchen, so auch für die seiner Ausstattung das Material nicht so reichlich vor, daß wir auf alle auftauchenden Fragen restlos eine Antwort erhielten. Für den Westen gilt das namentlich bezüglich der altchristlichen Zeit und des frühen Mittelalters, für den Osten aber hinsichtlich der ganzen Vergangenheit bis zur Gegenwart. Was wir für diesen über die Ausstattung des Altares vernehmen, reicht leider kaum zu einem auch nur skizzenhaften Bilde ihrer Entwicklung aus.

In bezug auf die in der nachfolgenden Arbeit einzuhaltende Methode war ein zweifaches Vorgehen möglich. Erstens konnten die verschiedenen Bestandteile der Ausstattung des Altares nach bestimmten Zeitabschnitten in ebenso vielen, sie im Zusammenhange miteinander, also in ihrer jeweiligen Gesamtheit wiedergebenden Untersuchungen dargestellt werden. Zweitens ließen sie sich einzeln für sich und nacheinander in gesonderten, den ganzen Verlauf ihrer Entwicklung ohne Unterbrechung widerspiegelnden Bildern vorführen. Gewählt und zur Ausführung gebracht wurde der zweite dieser beiden Wege. Er gewährte größere Übersichtlichkeit und Durchsichtigkeit der Darstellung und einen vollkommeneren Einblick in den Gang der Entwicklung der einzelnen Bestandteile der Altarausstattung.

II. QUELLEN UND BEARBEITUNGEN

Die Quellen, aus denen wir unsere Kenntnis der Geschichte der Ausstattung des Altares gewinnen, sind die gleichen wie die Quellen zur Geschichte des Altares. In schriftliche und in monumentale sich scheidend, wurden dieselben eingehend in der Einleitung des ersten Bandes dieses Werkes behandelt, so daß es hier hinreicht, auf das dort über sie Ausgeführte hinzuweisen, und es nicht vonnöten ist, sie nochmals nach ihrem Charakter und ihrer Bedeutung zu würdigen.

Von den schriftlichen Quellen der älteren Zeit sind für die Geschichte der Ausstattung des Altares besonders wichtig gelegentliche Äußerungen über diese in den Väterschriften sowie die auf sie bezüglichen Angaben des Liber Pontificalis und anderer altchristlicher und frühmittelalterlicher historischer Schriften des Ostens und Westens. Unter den schriftlichen Quellen der zweiten Hälfte des Mittelalters sind namentlich die Chronisten und Inventare dieser Zeit mit ihren vielen lehrreichen, oft sehr ausgiebigen Mitteilungen über einzelne Bestandteile der damals gebräuchlichen Ausstattung des Altares von großer Bedeutung.

Von den monumentalen Quellen sind für die Geschichte der Ausstattung des Altares von hervorragendem Wert die Bildwerke aus dem 1. Jahrtausend. Sie bilden einen wertvollen Ersatz für die aus jener Zeit fast ganz mangelnden Überreste wirklicher Altarausstattungen, wollen aber bei den ihnen anhaftenden, oft großen Fehlern nur mit dem nötigen Maße von Kritik und Umsicht benutzt werden. Die der zweiten Hälfte

des Mittelalters entstammenden bildlichen Darstellungen, welche den Altar im Schmuck seiner Ausstattung zeigen, sind für die Geschichte dieser letzteren von geringerer Wichtigkeit, weil sich aus dieser Zeit zahlreiche Altarbekleidungen, Altarciborien, Retabeln usw. erhalten haben, die besser als alles Bildwerk uns über deren Form, Beschaffenheit und Verzierung unterrichten. Nur für die Geschichte der Altarvelen und der zur Aufbewahrung des Allerheiligsten auf oder über dem Altar getroffenen Einrichtung behalten auch im späteren Mittelalter die Bildwerke ihren vollen Wert, da außer den schriftlichen Nachrichten fast nur sie uns eine Vorstellung derselben geben. Nicht in Betracht kommen die Bildwerke der nachmittelalterlichen Zeit.

Die wissenschaftliche Bearbeitung der Geschichte der Ausstattung des Altares ließ bislang vieles zu wünschen übrig. Eine umfassende, die reichlich vorhandenen schriftlichen und monumentalen Quellen in befriedigendem Maße ausnützende Darstellung derselben wurde bisher nicht geschrieben. Was in den seit dem 17. Jahrhundert in großer Zahl entstandenen archäologischen, liturgischen, kunsthistorischen und enzyklopädischen Werken von der Geschichte der Altarausstattung gesagt wird, ist meist nur eine mehr oder weniger dürftige Skizze, konnte aber auch nach Lage der Dinge kaum etwas anderes sein. Weit bedenklicher sind die unzutreffenden Verallgemeinerungen, an denen diese skizzenhaften Darstellungen infolge ungenügender Kenntnis und Berücksichtigung der Monumente so häufig kranken. Was in jenen Werken über die Ausstattung des Altares gesagt wird, schließt sich der Regel nach an eine Geschichte des Altares selbst als deren Ergänzung an, weshalb auch davon abgesehen werden kann, hier dieselben ein zweites Mal zu verzeichnen. Sie wurden alle bereits in der Einleitung zum ersten Band des Werkes (S. 13 ff.) angeführt. Durch eine ausgiebigere Verwendung des schriftlichen und monumentalen Quellenmaterials ausgezeichnet und deshalb am wertvollsten sind die „Studien über die Geschichte des christlichen Altares“ von Fr. Laib und Dr. Fr. Jos. Schwarz (Stuttgart 1857), „Der christliche Altar“ von Andreas Schmid (Regensburg 1871) sowie Rohault de Fleurys groß angelegtes und durch eine Fülle vortrefflicher Abbildungen hervorragendes, leider aber nicht selten der erforderlichen Kritik entbehrendes Werk La messe (Paris 1883 ff.)[1].

Zahlreiche, mehr oder minder wertvolle Beiträge zur Geschichte der Ausstattung des Altares sind in den archäologischen und kunsthistorischen Zeitschriften aufgespeichert, welche im Laufe des vorigen Jahrhunderts allenthalben in stets steigender Zahl auf den Plan traten. Sie sind nur ausnahmsweise zusammenfassender Art und in solchen Fällen stets von geringerem Belang. Gewöhnlich machen sie Mitteilungen über einzelne be-

[1] Von dem Altarciborium ist in Bd. 2, S. 1 ff., die Rede, von dem Retabel ebend. S. 41 ff., von dem Tabernakel ebend. S. 57 ff., von den Altarschranken, Bd. 3, S. 73 ff., von der Altarbekleidung Bd. 6, S. 172 ff. Eine nähere Würdigung des Werkes ist in der Einleitung zum ersten Band, S. 19, gegeben.

merkenswerte Ausstattungsstücke des Altares, die sich aus früherer Zeit in die Gegenwart hineingerettet haben oder beschreiben und untersuchen bestimmte Gruppen solcher Überreste aus der Vergangenheit und sind dann fast immer sehr schätzenswerte Bausteine zur Geschichte der Altarausstattung. Leider gestattet der Raum nicht, auch nur die wichtigsten dieser Beiträge an dieser Stelle zu verzeichnen. Die Zeitschriften, in denen sie sich finden, sind in der Hauptsache dieselben, welche in der Einleitung zur Geschichte des Altares als Quellen von Beiträgen zu dieser namhaft gemacht wurden. Besonders hervorgehoben seien von ihnen hier der Rottenburger Kirchenschmuck, die Düsseldorfer Zeitschrift für christliche Kunst, die Münchener Christliche Kunst, das Rottenburger Archiv für christliche Kunst, der Grazer Kirchenschmuck, der Innsbrucker Kunstfreund, die Wiener Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, die Jahrbücher derselben Kommission, die Revue archéologique, das Bulletin des Sociétés savantes, Didrons Annales archéologiques, die Revue de l'art chrétien, das Bulletin monumental, das von de Rossi begründete Bullettino di archeologia cristiana, die römische Arte, das Londoner Archaeological Journal und die Londoner Archaeologia.

Eine reiche Fülle von Beiträgen in Wort und Bild zur Geschichte der Ausstattung des Altares bergen auch die Kunstdenkmälerinventare des Deutschen Reiches, Böhmens und Deutschösterreichs. Sie liegen für den Bereich der beiden ersten bereits zum größeren Teil vollendet vor und sind insbesondere für unsere Kenntnis der Entwicklung, welche das Retabel in jenen Gebieten bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts nahm, von größter Bedeutung, ja schlechthin unentbehrlich[2]. Was in Frankreich an Denkmälerstatistiken und Denkmälerbeschreibungen entstand, enthält zwar gleichfalls manchen brauchbaren Baustein zur Geschichte der Altarausstattung, hat aber für diese bei weitem nicht den Wert, welcher den deutschen, böhmischen und österreichischen eignet. Nur ein sehr mangelhafter und sehr schwacher Ersatz für Inventare wie diese sind in bezug auf die Angaben über die Ausstattung, die dem Altar in Italien zuteil wurde, die gut illustrierten Bändchen der Italia artistica des Istituto italiano d'arti grafiche zu Bergamo.

Die in Form von Monographien erschienenen Beiträge zur Geschichte der Ausstattung des Altares sind nicht gerade zahlreich, doch gibt es unter denselben sehr wichtige Arbeiten. Was uns Miniaturen des 13., 14. und 15. Jahrhunderts über die Ausstattung englischer, französischer und flämischer Altäre zu erzählen wissen, ersehen wir aus zwei lehrreichen Veröffentlichungen

---

[2] Vgl. über ihre Entstehung, ihre Entwicklung, ihren Charakter und ihre Bedeutung Jos. Braun, Die Inventarisierung der Denkmäler im Deutschen Reich in „Stimmen der Zeit", 92 Bd., 680 f. In der Schweiz kam die Inventarisierung nur wenig über den ersten Anfang hinaus.

des anglikanischen Alcuin-Club: English altars (London 1897) und Fifty pictures of gothic altars (London 1910).

Ein interessantes romanisches bemaltes Antependium aus der Walburgiskirche zu Soest behandelt Klemens Freiherr von Heeremann von Zuydwyk in der Schrift: Die älteste Tafelmalerei Westfalens (Münster 1882), ein sehr hervorragendes gesticktes romanisches Antependium aus Rupertsberg bei Bingen, das älteste seiner Art, das sich vollständig erhalten hat, Joseph Destrée in Antependium de Rupertsberg (Bruxelles 1899). Zwar keine Geschichte des gestickten Antependiums, jedoch reich an Abbildungen mittelalterlicher und nachmittelalterlicher Antependien und darum für die Kenntnis seiner stilistischen Entwicklung sehr wertvoll ist Louis de Farcys großes Werk: La broderie du XI^{e} siècle jusqu'à nos jours (Angers 1890; Supplément ebend. 1900). Einen guten Beitrag zur Ikonographie des Antependiums und zugleich zu der des Retabels bildet die im einzelnen freilich von manchen Irrtümern nicht freie Arbeit Eckarts von Sydow: Die Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altarantependia und Retabula bis zum 14. Jahrhundert (Straßburg 1912).

Für die Geschichte des mittelalterlichen Retabels in Deutschland geradezu grundlegend ist das große mit einer Fülle von Tafeln ausgestattete Werk des Frankfurter Stadtpfarrers E. F. A. Münzenberger „Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands" (Frankfurt 1885 f.), dessen zweiter Band nach dem Tode Münzenbergers von P. Stephan Beissel, S. J., bearbeitet wurde. Über die schwäbischen geschnitzten Retabeln des späten Mittelalters unterrichtet vortrefflich die auch gut illustrierte Schrift Maria Schüttes „Der schwäbische Schnitzaltar" (Straßburg 1907); sie bildet eine wertvolle Ergänzung des vorgenannten Werkes. Über österreichische mittelalterliche und nachmittelalterliche Retabeln handeln Otto Schmidt und Albert Ilg, Altäre und andere kirchliche Einrichtungsgegenstände in Österreich (Wien 1895) sowie F. und K. Jobst und J. Leiner, Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke aus Österreich (Wien 1889), über mittelalterliche Tiroler Franz Paukert, Altäre der Gotik in Tirol (Leipzig 1895 und 1897), über die heute in Tirol wie in Vorarlberg noch vorhandenen spätmittelalterlichen und hervorragendsten nachmittelalterlichen Retabeln unter Beifügung zahlreicher Abbildungen Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol (Innsbruck 1908), über spätgotische bayerische J. Sighart, Album gotischer Altäre des Mittelalters in Altbayern (München 1862). Das herrliche Emailretabel des Nikolaus von Verdun zu Klosterneuburg ist Gegenstand der mit prachtvollen Tafeln ausgestatteten Monographie K. Drexlers, Der Verduner Altar im Stift Klosterneuburg (Wien 1903), das so kostbare Superfrontale des Burgundischen Paramentenschatzes zu Wien findet sich nebst dem zu ihm gehö-

renden, ihm gleichartigen Antependium veröffentlicht in Julius Schlosser, „Der Burgundische Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vliesse“ (Wien 1912).

Mit den so interessanten geschnitzten Flügelretabeln Schleswig-Holsteins beschäftigt sich die von Tafeln reichlich begleitete Arbeit Adelbert Matthäis, Holzplastik in Schleswig-Holstein bis 1530 (Leipzig 1901), mit den hervorragendsten dänischen Retabeln das große Tafelwerk Francis Becketts, Altertavler in Danmark fra den senere middelalder (Kopenhagen 1895). Zwei dem 13. Jahrhundert entstammende sehr hervorragende Metallretabeln der Abtei Silos bei Burgos, von denen sich eines jetzt im Museum zu Burgos befindet, bespricht Dom Eug. Roulin, O. S. B., in L'ancien trésor de l'abbaye de Silos (Paris 1901). Ein vorzügliches, auf eingehendste und sorgfältigste Beobachtung gegründetes Bild des Retabelbaues, wie er sich in der Zeit der Renaissance und des Barocks im Bereich des Erzbistums München-Freising entwickelte, ein Bild, das zugleich die nachmittelalterliche Geschichte des deutschen, zumal des süddeutschen Retabels überhaupt trefflich widerspiegelt, entwirft Richard Hoffmann in der Schrift: Der Altarbau im Erzbistum München-Freising vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts (München 1905)[3]. Eine Erweiterung und Ergänzung dieser Arbeit bildet des gleichen Verfassers Bayerische Altarbaukunst (München 1922), ein Werk, das die Geschichte des Altarbaues in allen Landesteilen des heutigen Bayerns zum Gegenstand hat, im Gegensatz zum früheren aber in erster Linie ein Tafelwerk ist. Durch seine Fülle guter Abbildungen bietet es reiches Material für das Studium des Altarbaues in Bayern vom späten Mittelalter an bis zur Gegenwart.

Die Geschichte des Altares als der Stätte der Aufbewahrung des hhl. Sakramentes endlich zeichnet die auf fleißigem Studium beruhende und sehr ansprechende, wenn auch in Einheiten nicht immer hinreichend kritische Monographie Felix Raibles, Das Tabernakel einst und jetzt (Freiburg 1908).

---

[3] Was an kleinen Sonderschriften über einzelne Retabeln erschien, hier anzuführen, verlohnt sich nicht. Für nichtdeutsche Retabeln liegen solche nur in geringer Zahl vor, die Schriftchen dieser Art aber, die über mittelalterliche deutsche Altarschreine veröffentlicht wurden, sind in den Fußnoten des Münzenberger-Beisselschen Altarwerkes verzeichnet, weshalb für sie auf dieses verwiesen werden darf.

ERSTER ABSCHNITT

DIE ALTARBEKLEIDUNG

ERSTES KAPITEL

DIE NAMEN DER ALTARBEKLEIDUNG

I. NAMEN DER ALTARBEKLEIDUNG IM WESTEN

Die Altarbekleidung, Antependium, italienisch palliotto, spanisch frontal, französisch devant d'autel, englisch altarfrontal, holländisch antependium, führte im Mittelalter mancherlei Namen. Sie hieß vestis, vestimentum, indumentum, endothis, velamen, coopertorium, pallium, facies, palla, paramentum, frontale, dorsale, pecia, altararium, pannus, antealtare, antependium, antependile, cortina, textura, tabula. Freilich eigneten diese Namen nicht alle ausschließlich der Altarbekleidung, die meisten wurden vielmehr auch zur Bezeichnung sonstiger Paramente gebraucht. Insbesondere ist ihre Bedeutung in den mittelalterlichen Inventaren sehr wechselnd, so daß sich hier oft genug lediglich aus dem Zusammenhang ergeben muß, ob mit ihnen die Altarbekleidung oder sonst ein Parament gemeint ist.

Unter dem Namen v e s t i s begegnet uns die Altarbekleidung besonders in den so interessanten Mitteilungen, welche das Papstbuch uns über die Gaben macht, mit denen die Päpste des 8. und 9. Jahrhunderts die römischen Kirchen so freigebig bedachten. Häufig ist der Bezeichnung die nähere Angabe super altari oder in altari beigefügt, so daß an ihrer Bedeutung kein Zweifel sein kann. So heißt es in der Vita des Papstes Zacharias (741—752): Hic fecit vestem super altare beati Petri ex auro textam . . . hic fecit vestes super altare beati Andreae ad beatum Petrum . . .; in der Vita Hadrians (772—795): Fecit (in S. Maria Maggiore) 2 vestes super altare majore; in der Vita Paschalis' (817—824): In eodem sacro altare fecit vestem de chrysoclabo cum diversis storiis . . . obtulit in sacro altare vestem de blatin bizanteo . . . ad ornatum sacri altaris, aliam obtulit vestem de fundato, habentem cruces de blatin bizanteo et periclisin de chrysoclabo; in der Vita Gregors IV. (827—844): Vestes de fundato minores 8, quae altaribus superponuntur, quae per circuitum ejusdem ecclesiae esse noscuntur[1]. Es sind fast immer aus kostbaren Geweben hergestellte Altarbekleidungen, welche das Papstbuch mit dem Namen vestis bezeichnet, selten aus Metall angefertigte[2], stets aber scheint es unter vestis eine Altarbekleidung zu verstehen, die beweglicher Art war, so daß sie nach Belieben am Altar angebracht

[1] L. P. n. 219 225 322 435 440 444 462 (Duch. I, 432 435 500; II, 55 57 59 75) u. a.

[2] So Vita Leonis III. n. 382 (l. c. II, 10): Super altare beati Petri fecit vestem cum vite ex auro purissimo cum gemmis pretiosissimis et margaritis, habentem in medio vultum salvatoris et s. genitricis Dei Mariae seu 12 apostolorum, ubi et misit aurum lib. 25 und Vita Hadriani n. 320 (l. c. I, 499): Fecit in ecclesia beati Petri apostoli vestem mirae pulchritudinis ex auro et gemmis habentem praefiguratam historiam, qualiter b. Petrus a vinculis per angelum ereptus est; n. 322 (l. c. 500): In ecclesia vero s. Dei genitricis ad praesepe fecit vestes 2 super altare majore, una ex auro purissimo atque gemmis, habentem assumptionem s. Dei genitricis.

und von ihm wieder abgenommen werden konnte. Will das Papstbuch eine fest am Altar angebrachte Bekleidung aus Edelmetall vermerken, so gebraucht es die Wendung investire altare argento[3]. Ebenso ist wohl eine unbeweglich befestigte Altarbekleidung gemeint, wenn es in der Vita Gregorii IV. heißt[4]: Altare (in der Markusbasilika) argenteis tabulis exornavit, da unmittelbar darauf eine Reihe kostbarer, aus Geweben gemachter vestes aufgezählt werden, die für den gleichen Altar bestimmt waren, so wie auch, wenn die Vita Leonis IV. berichtet[5]: Aureis simulque argenteis tabulis non tantum confessionem sacram, verum etiam frontem altaris satis decenter . . . perornavit.

Außerhalb Roms scheint der Name vestis weniger gebräuchlich gewesen zu sein, immerhin treffen wir ihn auch hier gelegentlich an. So beispielsweise in C. 7 der 13. Synode von Toledo (683)[6], in Hugos Historia Farfensis[7], in einem Inventar von Farfa aus dem Jahre 1119[8], bei Sicardus[9], ja noch im Inventar des William Duffield, Kanonikus von York und Beverley (1452)[10], und im Inventar von St. Donatian zu Brügge von 1417[11]. Im Inventar der Gerberzunft zu Brügge aus den Jahren 1479 und 1504 heißt das Antependium houtaercleet, outaercleed[12].

Im Inventar der Klosterkirche von Milz (ca. 800) wird die Altarbekleidung statt vestis vestimentum genannt[13]: Altare primum auro paratum, altarium vestimenta purpurea 9, galliola (gelb) 4, reliqua vestimenta altarium 9. Auch heißt sie bisweilen indumentum, wie z. B. in einer Schenkungsurkunde Alfons d. Gr. vom Jahre 897: Indumenta altarium 12[14], während unter den indumenta altaris in den Kapiteln Hinkmars von Reims Altartücher zu verstehen sind[15]. Den verwandten Namen endothis (verderbt aus ἐνδυτή, indumentum) führt sie in des Agnellus Liber Pontificalis ecclesiae Ravennatensis[16].

Nicht ganz sicher ist, ob unter den coopertoria, von denen das Papstbuch in der Vita Benedikts II. (684—685) und Johannes VI. (701—705) redet, Altarbekleidungen zu verstehen sind[17]. Immerhin ist das den Angaben zufolge, welche es über dieselben macht, am wahrscheinlichsten, doch dürfte es sich bei jenen coopertoria am ehesten um eine Bekleidung handeln, welche, auf der Mensa ausgebreitet, über die Seiten des Altares herabfiel und infolgedessen auch diese verhüllte: In ecclesia b. Valentini in via Flaminea fecit coopertorium super altare cum clavos in fistellis et in circuitu palergium chrisoclavum pretiosissimum usw.

Im gallikanischen Ritus nannte man coopertorium (coopertum, opertorium) das Velum, welches nach der Opferung über die auf dem Korporale ruhenden oblationes gebreitet wurde, ein Gegenstück des zum gleichen Zweck im griechi-

[3] Vita Leonis III. n. 398 (l. c. II, 17): Cyburium super altare cum columnis suis atque faciem ipsius altaris investivit ex argento purissimo; n. 400 (l. c. 18). Ad beatum Andream apostolum investivit altare majore ex argento purissimo deaurato miro decore ornato, qui pens. undique lib. 35 . . . investivit altare beatae Petronillae ex argento mundissimo deaurato diversis ornatum picturis, qui pens. undique lib. 178 et uncias 8 u. a.

[4] N. 461 (l. c. II, 75):

[5] N. 512 (l. c. II, 113).

[6] H. III, 1743: Altare divinum vel vestibus sacratis exuere . . . qualibet alia lugubri veste accingi.

[7] N. 7 (M. G. SS. XI, 536): Hillebrandus abstulit et defraudavit in primis vestes duas altaris de auro brusto (gestickt) cum gemmis.

[8] Ebd. 578.

[9] Mitral. l. 1, c. 9 (M. 213, 36): Super altare christianum ponuntur . . . vestes et pallae.

[10] SS. Testamenta Eborac. III (Durham 1864) 138: Vestis pro altari supra, 1 frontell (Zierbehang des Altartuches) cum veste subtus.

[11] Beffroi II (1864/65) 133: Item una vestis pendenda ante altare de fluelo albo, seminata armis domini Sigeri praepositi. Im Inventar von 1412 ist die vestis pannus genannt.

[12] Ebd. 268 und 274: Item noch in de vastene: Erst 2 vitte gordinen met's ambochts vapene ende en outaercleed bevrocht (bestickt) met en crusse met roude siide.

[13] Schannat, Corpus tradit. Fuldens (Lipsiae 1724) 69.

[14] Florez XL, 385; vgl. auch c. 3 der Synode von Coyaca (1050): Altare sit honeste indutum et desuper lineum indumentum mundum (H. VI 1, 1026).

[15] M. 125, 778.

[16] De s. Victore (537—544) n. 66 (M. G. SS. Langob. 324): Victor fecit endothim super sanctae ecclesiae Ursianae altarium; de s. Maximiano n. 80 (l. c. 332); de s. Agnello n. 88 (l. c. 335); de s. Sergio n. 155 (l. c. 378).

[17] N. 152 und 166 (Duch. I, 363 383).

schen Ritus gebräuchlichen ἀήρ: Dans coopertorium Sarmaticum, quo altare dominicum cum oblationibus tegeretur . . . non ponatur super altare, quia non exinde ad plene tegitur mysterium corporis sanguinisque Domini[18]. Bloß Decken sind die coopertoria, von welchen der L. P. in der Vita Paschalis (817—824) spricht; denn hier werden sie neben den vestes des Altares, also als ein von diesen verschiedenes Parament desselben aufgeführt[19]. Ebenso bedeuten die coopertoria, welche in dem Chronicon Casinense unter den panni der Altäre des hl. Benedikt, des hl. Johannes, der Gottesmutter und des hl. Gregor aufgeführt werden, nicht eine Altarbekleidung, die hier facies heißt, sondern lediglich Altardecken: Panni de altare s. Benedicti: facies una cum margaritis et altera facies deaurata, coopertoria cum auro 3 et 2 alia sine auro . . . panni de altare s. Mariae: facies una purpurea cum auro, coopertorium cum smaltis[20].

Die Altarbekleidung ist gemeint, wenn wir in einem Inventar von St-Georges zu Le Puy-en-Velay von 1352 lesen: Item unum par cooperturarum sive paramentorum altaris . . . item aliud par cooperturarum sive paramentorum . . . item novem mappae altaris (Altartücher)[21]. Auch in dem Inventar der Kathedrale zu Namur aus dem Jahre 1218 hat coopertorium anscheinend die gleiche Bedeutung: Ornamentum altaris s. crucis, coopertorium scilicet et duo dextralia (wohl cortinae, Altarvelen), ornamentum majoris altaris, coopertorium scilicet et duo dextralia[22]. Ein französisch geschriebenes Schatzverzeichnis der Kirche zu Poligny (Jura) von 1517 nennt die Altarbekleidung couverte d'autel: Une couverte d'autel verde, ouvrée en manière de tapisserie . . ., une aultre couverte de semblable tapisserie establie de mettre devant l'autel de lad. chapelle, frangée comme dessus[23].

Am häufigsten führte die Altarbekleidung den Namen p a l l i u m, Behang, Decke, freilich nur, wenn sie aus Zeug bestand[24]. Pallia ad altaria induenda 8, pallia de lana facta et tincta ad altare induendum 2, heißt es beispielsweise in einem Inventar von Staffelsee (ca. 810)[25]. Pallia 6 meliora et alia 7, lesen wir in einem Inventar von St. Bavo zu Gent (860)[26]; pallia altarium et cortinae palliis paratae 53, linea coopertoria altarium (Altartücher) sunt 17, quorum 5 sunt serica (mit seidenen Zierbesätzen versehen) in einem Inventar von Martinsberg (12. Jahrhundert)[27] pallium optimum, quod solet esse principale ante altare majus absente tabula argentea im Registrum Roffense um das Jahr 1100[28]. Observandum est, heißt es in einem Kanon der Kanonessammlung Burchards von Mainz (1000—1025)[29], ut mensa Christi i. e. altare . . . a sacerdote honoretur et mundissimis linteis et palleis diligentissime cooperiatur. Si quis coopertorium vel linteamen ad cooperiendum altare

[18] Gregor. Tur. Vitae P. P. l. 8, n. 11 (M. G. SS. rer. Merov. I, 701). Vgl. auch Kan. 7 der 535 abgehaltenen Synode von Clermont (M. G. Conc. I. 67): Ne opertorio dominici corporis sacerdotes unquam corpus, dum ad tumulum evehetur, obtegatur et, sacro velamine usibus suis reddito, dum honorantur corpora, altaria polluantur sowie die Bemerkung der gallikanischen Meßerklärung (M. 72, 93): Coopertum vero sacramentorum ideo exornatur, quia omnia ornamenta praecellit resurrectio Christi vel camara coeli, quae nunc Dominum tegit ab oculis nostris. In Realenc. II, 932 wird das coopertum, von dem hier die Rede ist, unzutreffend von Vorhängen verstanden, die den Altar umgeben.

[19] N. 436 (Duch. II, 55): Fecit vestem ex auro textam . . . coopertorium rubeum de syrico 1; vgl. n. 444 (l. c. 59).

[20] L. 3, c. 74, Hinterlassenschaft Viktors III., des vormaligen Abtes Desiderius (M. G. SS. VII, 753). Was die coopertoria besagen, die im Testament des Abtes Theobald von S. Liberatore (1019) zu Chieti unter den indumenta altaris erwähnt werden (Muratori, Antiq. IV, 767) ist nicht klar.

[21] Bullet. des Soc. sav. 5e sér. VI (1873) 117. Vgl. auch das Inventar der Bischöflichen Kapelle zu Arras (1322), ebend. 7e sér. V (1882) 254.

[22] De Riant, Exuviae sacrae Constantinopolitanae II (Genevae 1876) 107.

[23] Bullet. des Soc. sav. 6e sér. IV (1876) 234.

[24] Über die mannigfache Bedeutung des Wortes vgl. Du Cange VI, 113 und J. Braun, Liturgisches Handlexikon (Regensburg 1924) unter pallium.

[25] M. G. Leges II 1, 250. Bezüglich des Altartücher heißt es in dem Inventar: Linteamina serico parata ad altaria vestienda 20.

[26] N. Archiv VIII (1883) 374.

[27] Mitt. V (1860) 350.

[28] Revue 3e sér. V (1887) 334.

[29] L. 3, c. 97 (M. 140, 893).

apostolicum amore beati Jacobi mittere voluerit, de 9 palmis in latitudine et in longitudine de 21 mittere debet; si vero pallium amore Dei et apostoli quis ad cooperiendum altare, scilicet in ante, miserit, videat, ut ejus latitudo 7 palmis fiat et longitudo ejus 13, schreibt der Verfasser des Liber de miraculis s. Jacobi bezüglich des Hochaltares von Santiago zu Compostella[30]. Ante altare, so belehrt uns Johannes Beleth[31], dependi oportet pulchrum aliquod velamen, nimirum pallium vel ei simile quidpiam seu tabula vel aurea, si habeatur.

Pallium als Namen der Altarbekleidung erhielt sich in nachmittelalterlicher Zeit. Pallium, vestimentum, scilicet, quod ante altare tenditur suspensum, sagt beispielsweise die Instructio fabricae ecclesiae des hl. Karl[32]. Durch die Aufnahme in die Generalrubriken des Missales[33] und in das Caeremoniale episcoporum[34] wurde es nun sogar gewissermaßen die offizielle liturgische Bezeichnung der Altarbekleidung, weshalb diese insbesondere in den Entscheidungen der Ritenkongregation regelmäßig pallium genannt wird[35]. Aus pallium bildete sich auch die italienische Benennung der Altarbekleidung palliotto, nur daß man mit palliotto nicht bloß aus Geweben gemachte Antependien bezeichnet, sondern überhaupt jede Art von Altarvorsätzen, auch lederne, hölzerne sowie metallene. In einem katalonisch abgefaßten Inventar König Martins von Aragonien aus dem Jahre 1409 heißt die Altarbekleidung p a l i : Item 1 pali de drap daur luques ab lo camper blaw (Goldtuch aus Lucca mit blauem Grund), item 1 pali de velut blanch ab senyals reyals de Arago e de Sicilia (weißer Samt mit den Wappen von Aragonien und Sizilien)[36]. Auch in einem Inventar der Seo zu Manresa von 1451 führt sie die Bezeichnung pali: Primo un bell pali daor obrat de diverses obratges ab son frontal loqual no es del obratge de dit pali[37].

Statt pallium kommt als Name der Altarbekleidung auch wohl p a l l a vor, wenngleich nicht gerade häufig[38]. So z. B. in der Klosterregel des hl. Aurelian von Arles († ca. 551), in der es c. 27 heißt: Pallae holosericae ad altaria de auro et gemmis ornatae a vobis nunquam comparentur. Si aliquis de fidelibus pro voto suo obtulerit et abbati visum fuerit aut necessitas exegerit, vendendi faciat usum[39]; im Registrum Roffense: Paris archidiaconus (ca. 1145) dedit pallam, quae solet esse in secundis festis principalibus ante altare[40]; im Verzeichnis der Kostbarkeiten, welche Bischof Konrad von Halberstadt 1208 seiner Domkirche aus dem Orient mitbrachte[41], Cortinam . . . circa majus altare, pallam altaris optimam aureis filis intextam et gemmis ornatum et cortinam desuper, in qua majestas auro argento et gemmis nobilibus est intexta . . . pallam quoque ad altare s. Crucis auro textam; in dem ungemein lehrreichen Inventar von Prüfening bei Regensburg (1165)[42]: Nunc de vestibus vel potius investitura altaris. Haec est in pallis, linteis, corporalibus, offertoriis. Habemus pallas 11, lintea (Altartücher) festiva 4, diurnalia 20, corporalia 26; offertoriis supersederi potest, sowie in den Inventaren des Domes zu Prag aus den Jahren 1355 und 1387[43] u. a. Auch in der Instructio fabricae ecclesiae

[30] A. Lopez Ferreiro, Historia de la s. Iglesia de Santiago de Compostela III (Santiago 1900) 16.

[31] Div. offic. explic. c. 115 (M. 202, 120).

[32] AA. eccl. Med. 625.

[33] Tit. 20: Pallis quoque ornetur coloris, quoad fieri potest, diei festo vel officio convenientis.

[34] L. 1, c. 12, n. 11 16.

[35] Decret auth. n. 1615 2673 3201 3562.

[36] Estudis universitaris catalans IV (Barcelona 1910) 405. Der der Altarbekleidung entsprechende Behang an der Wand hinter dem Altare, eine Art von Retabel, sonst superfrontale, retrofrontale u. ä. genannt, wird in dem Inventar pali entsprechend unter dem Namen repali aufgeführt.

[37] Bulletí del Centro excursionista de la Comarca de Bages VII (1911) 188.

[38] Gewöhnlich bezeichnete man mit palla die linnenen Altartücher und das Korporale.

[39] M. 68, 391.

[40] Revue 3e sér. V (1887) 337.

[41] De Riant, Exuviae sacrae Constantinop. II (Genova 1876) 83.

[42] N. Archiv XIII (1887) 560.

[43] Podlaha XXI und XLI. Die Altartücher sind in ihnen unter dem Namen mappa aufgeführt, den über die Front des Altares herabhängenden Zierbesatz nennen sie praetexta.

des hl. Karl begegnet uns palla als Name der Altarbekleidung: Pallium seu palla, vestimentum scilicet usw.

Mit dem Namen p a n n u s, Tuch, finden wir die Altarbekleidung beispielsweise bezeichnet im Testament des Grafen Eberhard, des Stifters der Abtei Cysoing (Flandern), der 867 außer andern liturgischen Gegenständen seinem Sohn Unroch tres pannos super altare auro paratos vermacht, seinem Sohne Adalard und ebenso seinem Sohne Rudolf pannum unum super altare[44]; im Inventar des Bischofs Johannis di Magnavia von Orvieto, in dem es unter n.281 heißt: Item unus pannus pro altari cum multis figuris racamatis (gestickt) de auro et sirico diversorum colorum cum anulis de osse ab uno latere[45] und in einem Inventar der Kathedrale von Amiens aus dem Jahre 1347: Item unum pannum de samito albo bordatum, de quo paratur majus altare in magnis sollempnitatibus; item pannum tartarinum, qui ponitur ante altare in parvis duplicibus[46]. Ein Inventar der Minderbrüder zu Avignon von 1359 hat die Angabe: De altari majori sunt 10 panni ante altare, quorum tres marmorati, quartus tartarinus, quintus preciosus, sextus de dyaspro (Damast) albo de diversis coloribus, septimum cum signo domini Napoleonis (des Kardinaldiakons Orsini, † 1343), octavum de tartarino, nonum ex dyaspro diversorum colorum unum de dyaspro viridi[47]. Ein Inventar des Zisterzienserklosters Heilsbronn von 1544 vermerkt: Solempnes pannos ante summum altare cum duobus foliis (streifenartigen Behängen) ante cornu altaris[48]. In einer Kirchenrechnung von St-Pierre zu Lille aus dem Jahre 1320 lesen wir: Pro factura panni sursum (Baldachin), ante altare (Antependium) et retro (Superfrontale, Wandbehang oberhalb des Altares)[49].

In französisch abgefaßten Inventaren begegnet uns statt pannus das gleichbedeutende d r a p. Un drap de vermeil satin devant l'autel, Nostre Seigneur séant en sa majesté a aposteles ouvrés d'or . . . item un drap d'or pour mettre devant l'autel, armoyet (mit Wappen verziert) de Haynau sur velours jaune, item un drap de noire toile pour devant l'autel, heißt es, um ein Beispiel anzuführen, im Inventar der Kathedrale von Cambrai 1401[50].

Besonders häufig erscheint pannus zur Bezeichnung der Altarbekleidung in englischen Inventaren. So lesen wir in den Visitationsprotokollen der Präbendarkirchen von Salisbury aus dem Jahre 1220: Sunning: 2 panni serici ante altare; Sandhurst: 2 panni linei ante altare; Mere: 2 panni, serici ante altare et unus lineus, floribus protractus, 3 panni linei incisi et picti ante altare; Hull: pannus unus depictus ante altare[51]. Andere lehrreiche Belege bieten das Testament des Bischofs Hatfield von Durham: Optimum vestimentum festivale de rubro bordato (bestickt) cum imaginibus de auro . . . cum pannis coram et supra altare omnibus de eadem secta et ridellis aliis ad illud vestimentum pertinentibus[52], das Inventar der Hauskapelle des Benediktinerklosters zu Durham (1446): Item duo panni albi depicti cum ymaginibus pro altari[53], das Testament des Bischofs Richard Bury von Durham († 1345): 2 panni pro altari ejusdem brusdaturae cum historia nativitatis Dominicae et dormitionis et assumptionis ejusdem matris gloriosae[54]. Im Inventar der Kathedrale von Salisbury von 1222 wechseln pallium und pannus: Item pallia 2 coram principali altari de serico . . . item panni 2 de serico coram principali altari, pannus unus vetus de serico coram majori altari cum aquilis, item pannus super altari de

---

[44] Dehaisnes Doc. 10.

[45] Documenti di storia e diritto XV (1894) 89.

[46] Mémoires de la Soc. des Antiquaires de Picardie 1850, 274.

[47] Bullet. des Soc. sav. 5e sér. II (1872).

[48] Repertorium für Kunstgeschichte I, 84.

[49] Dehaisnes Doc. 233.

[50] Dehaisnes Doc. 821; vgl. auch die Rechnung des J. de Roisin aus dem Jahre 1307 (ebend. 180): 1 drap d'autel et 1 post autel (Superfrontale) de drap d'or, 1 drap d'autel et 1 post autel de velvet, sowie das Inventar des Grafen von Artois aus dem Jahre 1331 (ebend. 235): 2 draps d'autel, 1 post autel de cendal des armes d'Arragon.

[51] Vetus registrum Sariberiense I (London 1883) 275 sq.

[52] J. Raine, Hist. Dunelm. scriptores (Newcastle 1839) App. n. 135, p. CLIII.

[53] Ebend. App. CCXXXIII, p. CCLXXXV.

[54] SS. Wills and inventories of the northern counties of England I (London 1835) 25.

serico respondens pallio cum aquilis, item panni 3 de serico veteres ad reponendum coram altari diebus ferialibus[54a].

In englisch abgefaßten Inventaren heißt die Altarbekleidung in wörtlicher Übersetzung von pannus cloth. Item a rede cloth of golde with falcones of gold and a frontlett (Besatz des Altartuches) of the same suett . . . item a purpure cloth with a image of the Crucifix, Mary and John and many other imagies of gold with a diverse frontlett . . . heißt es beispielsweise unter der Rubrik Panni de serico pro summo altari im Inventar der Kathedrale von Lincoln (1536)[55]. Two altars clothes of purple velvet, embroidered with eagles and flower de lys, item two altarclothes of bawdekyn, item two altarclothes of bawdekyn with leopards and stars lesen wir im Inventar der Kathedrale von Peterborough (1539)[56]. Da zu der Altarbekleidung oft ein Behang an der Wand hinter dem Altar gehörte, unterschied man wohl in den Inventaren beide in der Weise, daß man jene nether cloth, diesen aber over cloth nannte. So vermerkt das Verzeichnis der Paramente, mit welchen Margaretha Hungerford 1472 die Hungerfordkapelle der Kathedrale von Salisbury begabte, auch 2 altarclothes of white velvet, with chapelettes and with an ymage of our Lady embrowdred (bestickt mit einer Rosenkranzdarstellung) in the over cloth and my lady Hungerford his creste and his armys (Helmzier und Wappen) in the nether cloth[57].

Selten ist die Benennung velamen. Sie begegnet uns beispielsweise in einem Inventar von Gandersheim aus dem 12. Jahrhundert[58], da die 14 velamina aurea ad cultum altaris pertinentia et 8 serica, die es notiert, nach dem Zusammenhang wohl als Altarbekleidungen gedeutet werden müssen; desgleichen in einem Schatzverzeichnis der Kathedrale von Ely von 1079, in welchem neben 30 cortinae, 2 tapetae ad altaria auch 6 pallia cum aurifrisio (hier Altartücher mit Zierbesätzen) cum 5 velaminibus aufgeführt werden.

Paramentum kommt zur Bezeichnung der Altarbekleidung erst im ausgehenden Mittelalter vor, und zwar scheint das Wort in diesem engeren Sinn kaum anders als in Frankreich gebräuchlich gewesen zu sein. Item unum paramentum pro parando altare beati Martini, sericum rubeum cum ymaginibus Christi et beate Marie et beatorum Petri et Pauli, lesen wir in einem Inventar der Stiftskirche von Montpezat (1436)[59]; item duo paramenta valde pulcra operata super samitum album . . . unum pro parte inferiore, aliud pro parte superiore magni altaris; paramentum, quod dicitur broda, de samito forti rubeo operatum cum ymaginibus et est pro parte inferiori . . . aliud paramentum cottidianum, quod non movetur, et est de panno aureo cum falconibus, in einem Schatzverzeichnis der Kathedrale von Amiens (1419)[60]; item unum paramentum altaris de veluto nigro . . . aliud paramentum panni auri, in quo est coronatio gloriosissimae Virginis Mariae cum ymaginibus et ymagiis et circumquaque antiphona: Regina coeli laetare, in einem Inventar der Kathedrale von Avignon (1510)[61]; 4 paramenta pro magno altari, unum ex lana rubea bastonat (mit Streifen), aliud ausselat (mit Vögeln verziert) de baudequini usw., im Schatzverzeichnis der Kathedrale von Vence[62].

In französisch geschriebenen Inventaren ist paramentum mit parement wiedergegeben. Ung parement d'imbrocat d'or mesle de velours rouge et figures de roses grandes d'or, ung parement de velour pavonazzo et imbrocat usw., heißt es

[54a] Vetus registrum Sarisb. II, 131 f.

[55] Archaeologia LIII1 (London 1892) 26.

[56] Monast. angl. I, 202.

[57] The Wiltshire Magazine XI (London 1869) 334. Vgl. die Angaben S. 335 f. Vgl. auch das Inventar der Gaben des Thomas Cumbervorth für die Dreifaltigkeitskirche zu Somerby aus dem Jahre 1440: Item all array for Lenten for the altar both over close and nether close with curtines and fronturs all of lynnen cloth (E. Peakock, English church furnitures [London 1866] 183).

[58] Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit XX (1873) 346.

[59] Bullet. des Soc. sav. 6e sér. III (1876) 572.

[60] Mémoires de la Soc. des Antiq. de la Picardie 1850, 318 345.

[61] Bullet. des Soc. sav. 7e sér. I (1880) 272 s.

[62] Ebend. 7 sér. V (1882) 266. Die Altartücher heißen in dem Inventar mappae.

in einem Inventar von St-Louis-des-Français zu Rom von 1525 unter der Rubrik Paremens à mectre devant les autez[63]; deux grands parements d'autel pour servir au grand autel . . . l'un pour le haut et l'autre pour le bas . . . item un parement hault et bas de vellours cramoisy . . . in einem Inventar der Kathedrale von Bourges (1537)[64]. Item trois parements d'autel, l'un pour le devant, schreibt ein Inventar der Kathedrale von Auxerre (1531)[65]; item deux parements d'hostelz, tous faictz de broderie; au haut il ya une histoire de la Trinité et à celuy d'enbas y a un crucifiement avec les histoires de la Passion, ein Inventar der Ste-Chapelle zu Paris (1573)[66]; un parement pour contre autel à mettre devant avequez ung frontal à franges de soye (der Überhang), ein Inventar der Kathedrale zu Bayeux von 1476[67].

In einem Inventar von St. Albans (ca. 1400) wird die Altarbekleidung samt dem zu ihr gehörenden Behang oberhalb der Rückseite des Altares apparatus genannt: Apparatus de rubeo velvetto pulverizata cum aquilis de auro, . . . item pro altari s. Michaelis habetur cotidianus apparatus de blueto panno stragulato[68].

Der Name frontale (frontalis) ist als Bezeichnung der Altarbekleidung in Spanien schon im 9. Jahrhundert nachweisbar. Frontales de altari principali ex palleis 6, frontales de reliqua altaria ex palleis 25, heißt es in einer Schenkungsurkunde Alfons II. von Asturien vom Jahre 812[69]. Alfons III. schenkte 891 dem Kloster Tuñon de vestimenta ecclesiastica frontales, palas 5, camisas altaris[70]. Ein spanisch abgefaßtes Inventar der Hauptkirche von Barbastro aus dem Jahre 1325 hat frontal: Item un frontal de seda del altar de s. Pedro con so garlanda (dem Überhang) et dos custodias (Altarvelen)[71].

Statt frontale kommt im gleichen Sinne auch frontellum vor. Frontellum cum regibus et episcopis ex auro brudatis et in tabernaculis sedentibus, item frontellum aureum brudatum cum historia nativitatis Domini et passionis s. Thomae et vita s. Edwardi, lesen wir im Inventar von Westminster von 1388 unter der Rubrik De frontellis[72]. Frontellum (sit) ad quodlibet altare, bestimmt die Synode von Exeter (1287)[73]. Häufiger bezeichnete man jedoch mit frontellum (frontella) — seltener mit frontale — den schmalen, oft reich bestickten Überhang, der vom Rand der Vorderseite der Mensa über die Bekleidung des Stipes, das Antependium, herabfiel. Oft am Altartuch befestigt und deshalb in den Inventaren häufig bei den Altartüchern vermerkt[74], wurde er jedoch auch als Zubehör zur Altarbekleidung angesehen und darum als solches mit derselben in den Inven-

---

[63] Revue V (1861) 428.

[64] Mémoires de la Soc. impér. des Antiqu. de France 3e sér. IV (1859) 202.

[65] Bullet. de la Soc. des sciences hist. de l'Yonne XLVI (1892) 153.

[66] Revue archéol. V1 (1848) 206.

[67] Gay I, 747.

[68] Annales monast. s. Albani II (London 1871) 357.

[69] Florez XXXVII, 313. Vgl. die Bestätigungsurkunde vom Jahre 855 (l. c. 317): Dono etiam frontales, pallas etc. Eine Schenkung Adelgasters von 780, durch welche das Kloster Obona unter anderem auch mit 4 frontales de serico begabt wird (L. c. 308), ist unecht und aus späterer Zeit. Das gleiche gilt von einer Urkunde des Königs Chindasvintus aus dem Jahre 646 für das Kloster Complutum in Vierzo (Diöz. Astorga), und der fast gleichlautenden Vergabung Ordoños für S. Pedro in Monte (Diöz. Astorga) von 898, in denen es gleichlautend heißt: Offerimus vasa altaris, calicem argenteum et patenam . . . vestimenta altaris omnia ad plenum sive frontalia sive principalia. (Abdruck der Urkunden bei Ant. de Yepez, O. S. B. Chronicon generale Ord. S. Benedicti II [ed. lat. Colon. 1650] 497 f. und 498 f.] Die beiden letztgenannten Urkunden dürften aus dem 11. Jahrhundert stammen und angefertigt worden sein, weil der Bischof von Astorga Anspruch auf die Klöster Complutum und S. Pedro in Monte erhob, welche denn auch Alfons VI. 1085 demselben nebst einigen anderen Klöstern zurückstellte (vgl. die Urkunde bei Florez XVI, 468).

[70] L. c. 339, Andere frühe Beispiele aus Spanien D. C. III, 615 unter frontale.

[71] Florez XLVIII, 226.

[72] Archaeologia LII1 (1890) 228.

[73] C. 12 (H. VII, 1088).

[74] Vgl. z. B. Tualia 2 cum frontali stricto (Nachlaß des Bischofs Walter von Durham, † 1260) in SS. Testamenta Eboracens. I (London 1836) 321. Quattuor lintheamina pro altari, subtiliter consuta, 2 sine frontellis et tertium cum frontella brudata et quartum cum frontello de serico (Testament des Bischofs Hugo Pudsey von Durham, † 1195, in SS. Wills and inventories of the northern counties of England [London 1835] 3).

taren verzeichnet[75]. Im Inventar der Westminsterabteikirche von 1388 heißt der fragliche Überhang frontilectum[76], im Inventar der Kathedrale von Lincoln (1536) frontlett[77], im Testament des Bischofs Hatfield von Durham († 1381) frunter: 2 touellas cum 1 frunter[78]. Ebenso mag nur ein Überhang und nicht eine Altarbekleidung gemeint sein, wenn es im Register von Rochester heißt: Robertus de Hov dedit frontem pro majori altari[79].

Wo man mit frontale den oberhalb des Altares angebrachten Behang bezeichnete, vermutlich, weil man die Wand oberhalb des Altares als dessen Stirn auffaßte, hieß der Überhang der Altarbekleidung frontale strictum oder frontellum, die Altarbekleidung selbst aber nannte man in diesem Falle wohl subfrontale. Sehr lehrreich ist in dieser Hinsicht namentlich das Testament des Bischofs Walter Skirlaw von Durham († 1406). Zu dem vestimentum, das derselbe darin verschiedenen Kirchen vermacht, einem vollständigen Meßornat, kommen meist auch noch zwei curtinae (Altarvelen), ein frontale, ein subfrontale und eine tualia (Altartuch) cum frontali stricto. So soll die Kathedrale zu York erhalten vestimentum . . . cum frontali et subfrontali, habentibus ymaginem Crucifixi, beatae virginis et s. Joannis, 2 curtinae de tartarino rubeo cum coronis et stellis aureis superpositis et 1 tualia cum frontali stricto de eodem opere, die Kirche zu Chester-le-Street vestimentum . . . cum frontali superiori habente ymaginem Crucifixi, beatae Mariae et s. Joannis, subfrontali plano de eodem panno (sc. aureo blavo) et 1 tualia cum frontali stricto . . . cum 2 curtinis longis palatis (gestreift)[80]. Andere bezeichnende Belege bieten das Testament des Richard Andrew, Dekans von York, aus dem Jahre 1417[81], das Inventar des Erzbischofs Heinrich Bowet von York († 1423) und das Inventar von Mere (ca. 1415). So heißt es im Inventar Bowets beispielsweise: 1 frontale cum 1 crucifixo cum Maria et Joanne, subfrontali de plano de panno nigro de baudekyn cum rubeis foliis in opere cum 2 curtinis de rubeo et nigro, 2 frontella. Im Inventar von Mere lesen wir: Imprimis 1 secta vestimentorum albi coloris de panno aureo pulverizata cum capitibus aureis de gripis (Greif) cum 1 casula, 2 tunicis, 3 capis cum pertinentibus et fromite (fronte), subfromite (subfronte) de eadem. Item 4 ridelli de tartaryn alba . . . item 3 frontella[82].

In französischen Inventarien finden sich statt frontale auch fronterium und namentlich häufig frontier. Item fronterium pro altari revestiarii, item unum aliud fronterium album antiquum, vermerkt ein Inventar der St-Chapelle zu Paris von 1363[83]. Un frontier et un docier (Behang über der Rückseite des Altares) de satin azuré . . . et au milieu du dit frontier a l'annonciation de Notre-Dame et aux quatre coings les quatre evangelists et rainseaulx (Rankenwerk) de lis usw., lesen wir im Inventar der Ste-Chapelle zu Bourges[84]; item une chapelle entière garnie de drap d'or inde (blau) a pommes de pin, est assavoir de dossier, frontier, chasure (Kasel) usw. im Inventar der Margaretha von Flandern (1405)[85]. Deux frontiers pour l'autiere et en chescun frontier trois grosses tabernacles, vermacht Johann de Gaunt, Herzog von Lancaster außer anderen Paramenten 1398 der Paulskathedrale zu London[86].

In einem Inventar von Monte Cassino aus dem 11. Jahrhundert führt die Altarbekleidung den Namen facies: Panni de altari sancti Benedicti: facies una cum

[75] Vgl. z. B. Pallium altaris cum frontalibus brudatis cum sentis (Inventar der Kathedrale von Canterbury in J. Dart, History and antiquities of the Cathedral church of Canterbury [London 1727] app. X). Frontale de panno aureo . . . cum frontello sibi conjuncto (Inventar der Lady Chapel von St. Paul zu London von 1445 in Archaeologia L 2 [1887] 523 u. a.).

[76] Archaeologia LII 1 (1890) 230.

[77] Ebend. LIII 1 (1892) 26.

[78] SS. Hist. Dunelm. Script. tres (London 1839) app. n. 135; p. CLIII.

[79] Revue XXXVII (1887) 339.

[80] SS. Testam. Eborac. I (London 1836) 321.

[81] SS. Testam. Eborac. III (London 1864) 234.

[82] R. Hoare, The history of the modern Wiltshire I (London 1822), Hundred of Mere 144 f.

[83] Du Cange III, 616 unter fronterium.

[84] Mémoires de la commission hist. du Cher I1 (1857) 79 f.

[85] Dehaisnes, Doc. 878.

[86] Testam. Eborac. I, 227.

margaritis et altera facies deaurata . . . panni de altari s. Mariae: facies una purpurea cum auro[87].

Zu Rom nannte man im 13., 14. und 15. Jahrhundert die Altarbekleidung mit Vorzug dorsale (doxale, dossale). Item unum dossale pro altari laboratum cum acu ad aurum battutum cum ymaginibus Crucifixi et b. Virginis et plurium aliorum sanctorum, heißt es im Inventar der Kostbarkeiten, welche Bonifaz VIII. der Kathedrale zu Anagni schenkte[88]; dossale pro altari cum imagine b. Virginis in medio et a lateribus apostolorum et aliorum sanctorum . . . item aliud dorsale pro altari de panno de Romania operatum ad leones et aquilas ad aurum, im Inventar des Apostolischen Stuhles vom Jahre 1295[89]. In primis unum dossale magnum, quod vulgariter dicitur Constantini, ornatum perlis et auro cum ymaginibus et crucibus mire pulchritudinis pro altari majori; item unum dossale pro altari majori ornatum perlis ad figuras quatuor griforum in medio usw. beginnt das Inventar von St. Peter von 1361 die lange Reihe der kostbaren Altarbekleidungen des Hochaltares der alten Petersbasilika[90]. Der am Altartuch befestigte Überhang erscheint in den Inventaren von St. Peter unter den Namen frontale und aurifrisium. Auch im Schatzverzeichnis von S. Maria in Via Lata von 1454—1456 heißt die Altarbekleidung doxale: Unum doxale viridum cum leonibus aureis cum tobalea (Altar tuch) usw.[91].

Das Wort dorsale ist als Bezeichnung der Altarbekleidung einigermaßen befremdend, da es seiner Etymologie wie dem gewöhnlichen Sprachgebrauch nach ein sog. Rücklaken, einen rückwärts angebrachten Behang, bezeichnete[92]. Indessen steht der Sinn von dorsale = Altarbekleidung in den angeführten Stellen außer Zweifel. Insbesondere lassen die dorsalia des Hochaltares von St. Peter, der sich freistehend vor der Apsis erhob, schlechterdings keine andere Deutung zu. Wir haben aber auch ein ausdrückliches Zeugnis, daß man im Beginn des 14. Jahrhunderts zu Rom die Altarbekleidung dorsale nannte. Es findet sich in dem um jene Zeit entstandenen Ordo des Kardinals Jakobus Gajetanus. Wenn ein Kardinalbischof in einer Kirche feierlich zelebrieren will, heißt es darin, so sollen die Kleriker außer den nötigen liturgischen Gewändern und Geräten auch mitnehmen pannum sericum, qui dicitur dorsale (Altarbekleidung), et aurifrigium (Überhang) ad adornandum faciem altaris. Desgleichen sollen sie bereithalten aliquem alium pannum seu pannos sericos, quibus uti possint . . . ad ornandum ambonem vel posteriorem partem altaris, si ejus dispositio id requirat[93]. Übrigens erklärt es sich nicht unschwer, wie es kam, daß man zu Rom die Altarbekleidung dorsale hieß. Stand der Celebrans, wie es dort im Mittelalter wohl noch in den meisten bedeutenden Kirchen üblich war, bei der Messe dem Volke zugewandt, so war, liturgisch betrachtet, die nach der Apsis gerichtete Seite des Altares dessen Front, die dem Schiff oder Volk zugekehrte aber seine Rückseite. Es war darum durchaus zutreffend, wenn man den Behang, mit dem man diese letztere bekleidete, nicht frontale, sondern dorsale nannte, während man den an der Stirn der Mensa herabhangenden Besatz des Altartuches, das aurifrigium des 14. Ordos, passend als frontale[94] bezeichnete.

Auch außerhalb Roms war in Italien hier und da dossale als Name der Altarbekleidung in Gebrauch, wie z. B. das Inventar von S. Francesco zu Assisi aus dem Jahre 1341 bekundet[95]. Zu Florenz nannte man sogar die kostbare silberne Be-

[87] Chron. Cas. l. 3, c. 74 (M. G. SS. VII, 753).

[88] Annales archéol. XVIII (1858) 28.

[89] Bibl. de l'École des Chartes XLVI (1885) 18.

[90] Müntz 13 f. Vgl. auch die Inventare von 1437, 1455 und 1489 (ebend. 70 84 125).

[91] L. Cavazzi, La diaconia di S. Maria in Via Lata (Roma 1908) 372. Der Überhang wird in dem Inventar fronsale (frisum) genannt.

[92] Vgl. auch Du Cange III, 184 unter dorsale.

[93] C. 48 (M. 78, 11 53).

[94] Vgl. die oben erwähnten Inventare von St. Peter und S. Maria in Via Lata.

[95] G. Fratini, Storia della basilica di S. Francesco in Assisi (Prato 1882) 171.

kleidung des Hochaltares des Baptisteriums, die sich heute in der Opera del Duomo befindet, dossale. Sie heißt so im Libro grande dell' arte dei mercatanti ad 1425, in dem Verzeichnis der Ausgaben für ihre Herstellung und namentlich in der auf ihrem Sockel angebrachten Inschrift, welche den Beginn der Arbeit verewigt: Anno Domini 1366 inceptum fuit hoc opus dossalis (sic) tempore Benedicti Nerozzi de Albertis, Pauli Michaelis de Rondinellis, Bernardi Domini Chovonis de Chovonibus officialium deputatorum[96].

Der Name devant d'autel gehört, wie es scheint, erst der neueren Zeit an. Un parement ou devant d'autel de damas blanc . . . un parement ou devant d'autel de damas rouge cramoisy, sagt ein Inventar von Tréguier aus dem Jahre 1610[97]. Der gleichbedeutende Terminus antealtare begegnet uns schon in einem dem 13. Jahrhundert entstammenden Inventar der Abteikirche von Reading (England): Antealtaria brudata 2, item antealtaria de serico ad majus altare 4, item antealtaria per cetera altaria 10[98]. Ein Inventar von St. Georg zu Hagenau aus dem Jahre 1492 nennt die Altarbekleidung „fürelter": 9 fürelter uff die hochzit (die hohen Feste), 8 fürelter, brucht man inne der vasten[99]. Altararium heißt die Altarbekleidung in einem Inventar von Lamspringe aus dem 10. Jahrhundert: altararia de pallis 12[100].

Der Name antependium (antipendium), antependile kommt erst zu Ende des Mittelalters vor. Antependile wird das Parament in den Inventaren des Domes von Prag aus den Jahren 1483, 1496, 1497, 1502 und 1512 genannt[101], antependium in einem Inventar von Oldesloe in Schleswig aus dem Jahre 1489: Item 1 wit antipendium myt eneme roden cruce in der vasten vor dat hoge altar myt der listeke (Überhang)[102]. Es sind die frühesten Beispiele des Vorkommens des Namens, die mir bekannt geworden sind. Im Jahre 1518 begegnen wir der Bezeichnung in einem Inventar des Domes zu Königsberg: 1 weis antipendium vor unßer libenn fraven und szonst 2 weiße vor die anderenn altar . . . 1 Seiden antipendium streifficht und noch 2 vor die andern altar[103].

Bis gegen das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts liegen nur sehr wenige Belege für den Gebrauch des Namens antependium vor, um dann freilich bald sehr zahlreich zu werden. Man vergleiche z. B. Tit. 23, c. 1 der Synode von Herzogenbusch des Jahres 1571[104], die Inventare ermländischer Kirchen von 1565—1597[105], c. 47 des Ornatus ecclesiasticus des Jakob Myller[106], c. 5 der Synode von Olmütz des Jahres 1591[107], c. 12 der Prager Synode von 1605[108], Tit. De sacrificio missae der Ermländer Synode von 1610[109], c. 8 der Salzburger Synode von 1610[110], tit. 21, c. 5 der Synode von St-Omer des Jahres 1640[111] u. a. In der Folge ist antependium in Deutschland fast die alleinige Bezeichnung der Altarbekleidung, während sich der Name außerhalb Deutschlands nur in sehr geringem Maße einbürgert, antependile aber verliert sich schon im 16. Jahrhundert ganz aus dem Gebrauch.

Dem lateinischen antependium entsprach der deutsche Terminus Vorhang (Fürhang). Ein Inventar von St. Johann zu Köln aus dem Jahre 1406 verzeichnet „13 veirhenge"[112]. In einem Inventar der Morandskapelle zu Wien von 1426 lesen

---

[96] Vgl. die Auszüge bei Labarte II, 481 427 483.

[97] Revue III (1859) 461.

[98] The English historical review III (1888) 116.

[99] Bullet. de la Soc. pour la conservat. des monuments hist. d'Alsace 1e sér. V (1868) 149.

[100] O. von Heinemann, Die Handschriften der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel, 1. Abt. I, 333.

[101] Podlaha LXXIX XCII XCIV XCIX.

[102] Jahresbericht des Realprogymnasiums in Oldesloe über das Schuljahr 1889/90, 8.

[103] Zeitschrift III (1890) 176.

[104] Hartzh. VII, 734.

[105] Fr. Hipler, Die ältesten Schatzverzeichnisse der ermländischen Kirchen (Braunsberg 1886) 6 f.

[106] Monachii 1591; S. 83.

[107] Hartzh. VIII, 339.

[108] Ebend. VIII, 690.

[109] Ebend. IX, 117.

[110] Ebend. IX, 270.

[111] Ebend. X, 819.

[112] Fr. Bock, Das hl. Köln (St. Johann [Leipzig 1858]) 14.

wir: Ein Altartuch, der fürhang grun seyden mit gulden portten und die leisten (Überhang) auch gulden, ein Altartuch, der fürhang rott und plab leinbat, auf der leisten ein guldeine portten[113]; im Inventar von St. Elisabeth zu Breslau von 1483: Item drie fürhenge, geel vnd roth von kempchen, item ein furhang, samath mit gulde[114]; im Inventar von St. Brigiden zu Köln von 1505: Item noch . . . up den hoegen Altar einen roeden fluelen siden vurhank mit eime siden fluelen listen, da veir perlen bilden an stein[115]; im Inventar des Münsters zu Konstanz von 1555: Item dry sammeti fürhang, item ein damasti fürhang[116]; im Inventar der Pfarrkirche von Schweidnitz aus dem Jahre 1590: Ein Vorhang aufs Altar, gelblich mit güldenen Faden[117].

Der Name „Vorhang" erscheint früher auf dem Plan als die Benennung antependium, die allem Anschein nur die lateinische Übersetzung der in der Volkssprache gebräuchlichen Bezeichnung der Altarbekleidung ist. Es würde das auch erklären, daß der Terminus antependium kaum anders als in Deutschland Verbreitung fand, so zutreffend er auch war. Der Name „Vorhang" war noch zu Ausgang des 16. Jahrhunderts neben antependium in Gebrauch, im 17. wird er jedoch bald ganz aus demselben verdrängt, so daß nun antependium allein das Feld beherrscht.

Mit antependium „vorhang", „fürhang" ist die Bezeichnung hanging verwandt, unter der uns die Altarbekleidung oft in englischen Inventaren des 15. und 16. Jahrhunderts begegnet. So beispielsweise im Inventar von St. Stephens in Colmanstreet zu London (1466)[118]: 1 hanging above and beneth of blewe damaske . . . 1 hanging of red cloth of velvet and beneth of red silk . . . 2 hangynge for above and beneth of blak bokrame for mortuaris; in einem Inventar des Nonnenklosters Kilburn aus der Zeit Heinrichs VIII.: 4 hangings for the high aulter, 2 of silke, 2 of stayned work, 5 hangings for other aulters of stained work[119]; in einem Inventar der Kathedrale von Winchester (1552): A red velvet hanging for the high aulter, embroidered with imagerie of gold both for above and beneth, 1 hangig of blew and grene for the aulter . . . both for above and beneth[120]. Mit dem Wort antipane in einem Inventar von St. Martin zu Dover aus den Tagen HeinrichsVIII.[121] ist der Überhang und nicht die Altarbekleidung gemeint: Item one olde antipane wrought and embroidered with gold . . . with an aulter cloth fixed. Die Altarbekleidung heißt in dem Inventar frunte.

Cortina und textura kommen nur vereinzelt als Benennungen der Altarbekleidung vor. Cortina, womit man gewöhnlich die seitlichen Altarvelen, das Fastenvelum und ähnliche Paramente bezeichnete, begegnet uns als Name der Altarbekleidung z. B. in den 1584 erlassenen Statuta ruralia des Bischofs Julius Echter von Würzburg[122]: Ad altare requiritur cortina seu frontale, quod ex anteriore parte altaris dependet et ab utroque latere, ubi parietes non sunt. Der Sinn von cortina ist hier sowohl durch den erläuternden Zusatz seu frontale wie durch die nähere Angabe quod ex anteriore parte altaris dependet, außer Frage. Textura heißt die Altarbekleidung in einem Inventar der Marienkirche zu Hermannstadt (Siebenbürgen) aus dem Ende des 14. Jahrhunderts: 14 texturas altarium in jejunio, 10 texturas altarium in festivitatibus magnis et mediocribus diversimode factis[123].

[113] Mitt. XIV (1869) c.

[114] Alwin Schultz, Einige Schatzverzeichnisse der Breslauer Kirchen in Abhandl. der schles. Gesellschaft für vaterländ. Kultur, philosoph.-hist. Abteil., Jahrg. 1867, 9.

[115] Annalen des hist. Vereins für den Niederrhein XLV (1886) 124.

[116] Kunstd. des Großh. Baden, Kreis Konstanz, 228.

[117] Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit XXI (1874) 207.

[118] Archaeol. L. 1 (1887) 34.

[119] Monast. angl. III 424. Die seitlichen Altarvelen heißen in dem Inventar wie sonst gewöhnlich curtain.

[120] Archaeol. XLIII (1871) 236.

[121] Monast. angl. IV, 542.

[122] P. 2, c. 8 (Fr. X. Himmelstein, Synodicon Herbipolense (Würzburg 1855) 361.

[123] Serapeum IX (1848) 219. Die Altartücher heißen in dem Inventar mensalia. Zu textura vgl. textare altare, den Altar mit einem Behang

Pecia wird die Altarbekleidung beispielsweise in einem Inventar der Kathedrale von York (um 1510) genannt: 3 peciae de albo bawdkins cum floribus auratis intextis in eisdem cum duabus cortinis[124]. In einem Inventar des Domes zu Königsberg von 1518 heißt sie neben antependium in derselben Bedeutung wie pecia auch stuck: Vor das Hochaltar 1 stuck die passion eingehefft mit einer perlenn leisten (Überhang) und perlen schilt (streifenförmige Zierbehänge) . . . ein gulden stuck mit einer leisten und 2 schilt mit erhaben gehefften Bildern mit 2 vor die andern zwei altar mit leysten und schilden[125].

Eine letzte Benennung der Altarbekleidung, die noch zu besprechen bleibt, ist tabula (franz. table d'autel). Während die bisher genannten Namen entweder ausschließlich oder doch vorherrschend gebraucht wurden, wenn es sich um Altarbekleidungen handelte, die aus Zeug gemacht waren, bezeichnete man mit tabula umgekehrt fast nur solche, die aus Metall, Holz oder einem anderen festen Stoff bestanden. Facta est magna tabula, cujus pars est de metallo pars de ligno . . . quae est ante altare majus in ecclesia nostra . . . tabula picta ante altare B. Virginis, lesen wir beispielsweise in den Gesta abbatum s. Albani (ca. 1200)[126]. Abt Ansegisus schmückte zu Luxueil den Muttergottesaltar tabula lignea, quam imaginibus argenteis diversis cooperuit[127]. Tabula de auro et lapidibus ante majus altare . . . tabula argentea ante altare s. Remigii, heißt es in einem Inventar von St. Waast zu Arras aus dem 12. Jahrhundert. Die Historia monasterii S. Florentii Salmuriensis berichtet, Graf Theobald habe vor dem altare dominicum der Kirche des neugegründeten Florentiusklosters zu Saumur eine tabula argentea angebracht[128]. Der Hochaltar, den Bischof Gebhard von Konstanz (980—995) in der Kirche des Klosters Petershausen errichtete, hatte ab oriente tabulam auro optimam et lapidibus preciosis decoratum, ab occidente vero erat tabula argento cooperta[129]. Abt Adelung von Lorsch (805—838) altare dominicum quatuor ex partibus tabulis argenteis inclusit[130]. Bischof Meinwerk (1009—1036) stiftete in der Kirche des Klosters Abdinghof eine tabula ante altare principale argentea[131]. In der Friedhofskapelle bei der Paulskathedrale zu London gab es nach dem Inventar von 1295 eine tabula frontalis et superfrontalis bene depicta[132].

Ein in Stickerei ausgeführter Altarvorsatz heißt table in einem Inventar Philipps des Guten von 1420: La table d'en hault, nommé frontier, dont le champ est de veluyau vermeil, semé de liz, de perles et de tiges (et) de pommes de pin de brodeure d'or, . . . la table d'embas, nommé dossier, de pareil champ et semence dessus dites, en laquelle a au milieu un Dieu au jugement, N. D. d'une costé et saint Jehan de l'autre costé à genoulz et le resuscitement dessus et 2 anges cornans, à chacun costé ung, tous faicz de brodeure d'or[133], desgleichen im Inventar der Kapelle Philipps des Kühnen von 1404: Une grant table d'autel de brodeure d'or a plusieurs ymaiges eslevez . . . item une autre table ou parement d'autel de brodeure d'or[134].

Doch das mag über die Benennungen der Altarbekleidung genügen. Wenn für die einzelnen Namen eine reichliche Zahl von Belegen gegeben wurde, so geschah

---

schmücken, bei Du Cange VIII, 91: Sabbato primo adventus ad vesperas altare textatur aus einem Ordinarium von St-Firmin zu Amiens.

[124] Monast. angl. VIII, 1202.

[125] Zeitschrift III (1890) 176.

[126] I (London 1867) 232 s.

[127] Gest. abb. Fontanell. c. 17 (M. G. SS. II, 295).

[128] N. 17 (Mart. SS. vet. V, 1099).

[129] Casus monast. Petrihus l. 1, n. 20 (M. G. SS. XX, 632).

[130] Chron. Laurisham. ad 805 (M. G. SS. XXI, 356).

[131] Vita s. Meinwerci n. 211 (M. G. SS. XI, 156).

[132] Dugdale, Hist. of St. Pauls Cathedral (London 1818) 329.

[133] Léon de Laborde, Les ducs de Bourgogne II (Paris 1851) 245. Die erklärenden Zusätze frontier und dossier sind verwechselt; zu table d'en hault gehört dossier, zu table embas frontier.

[134] Dehaisnes, L'art dans la Flandre 835. Unter der Rubrik Chapelles entières werden (a. a. O. 836) die vollständigen Ornate aufgeführt. Bei der Mehrzahl derselben ist auch ein frontier und ein dossier vermerkt. Zu einer findet sich die Bemerkung: Ladite chapelle est en

das nicht zum wenigsten auch, um das Verständnis der oft keineswegs klaren Angaben der mittelalterlichen Inventare zu erleichtern und Mißverständnissen derselben, wie sie nicht selten vorkommen, vorzubeugen[135]. Auffallend ist, daß ein liturgisches Ausstattungsstück, dessen Gebrauch so alt ist, und das, wenigstens früher, die weiteste Verbreitung hatte, nie eine seinem Charakter und seinem Zweck entsprechende einheitliche und allgemein gebräuchliche Benennung erhielt. Jedes Land hatte seine bevorzugten Namen für die Altarbekleidung. Aber auch zeitlich zeigt sich ein größerer Wechsel in der Benennung derselben, als man bei einem liturgischen Parament erwarten sollte.

II. NAMEN DER ALTARBEKLEIDUNG IM GRIECHISCHEN RITUS

Von den Namen, welche der Altarbekleidung in den Riten des Ostens eigneten, seien bloß die im griechischen Ritus gebräuchlichen erwähnt. Die älteste Bezeichnung ist, wie es scheint, *ἄπλωμα*; sie war auch wohl stets die gewöhnlichste. Sie ist schon bei einem anonymen arianischen Historiker des 4. Jahrhunderts bezeugt[1]. Spätere Belege für ihren Gebrauch bieten beispielsweise des Theophanes († 817) Chronographia[2] sowie die von Goar veröffentlichten Ordines der Altarweihe aus dem 8., 10. und 13. Jahrhundert[3]. Eine andere Benennung ist *ἐνδυτή*, *ἐπενδύτης* *ἔνδυμα*. Sie begegnet uns z. B. bei Theodorus Lector[4], im sog. Typicum s. Sabae[5], in einem Dekret der Aftersynode von Konstantinopel vom Jahre 754[6], in der Epistola ad Theophilum imperatorem[7], bei Simeon von Saloniki[8] und in des Johannes Dukas' Historia Byzantina[9]. In seiner Beschreibung der Hagia Sophia nennt Paulus Silentiarius die Altarbekleidung *φᾶρος* (Velum)[10]; in einer an die Väter des Konzils von Konstantinopel 536 gerichteten Beschwerdeschrift heißt sie *ἁλουργίς* (Purpurkleid)[11]. Simeon von Saloniki hat für sie außer der allgemeinen Bezeichnung *ἔνδυμα* auch den Sondernamen *τραπεζοφόρον*[12]. Nach heutigem Brauch befindet sich unter dem *ἄπλωμα* (*ἐνδυτή*) eine innere Bekleidung, das sog. *κατασάρκα*. In den älteren Ordines der Kirch- und Altarweihe wird es noch nicht erwähnt, doch kannten es schon die Ordines des 13. Jahrhunderts[13].

ZWEITES KAPITEL

DAS ALTER DER ALTARBEKLEIDUNG. IHRE VERWENDUNG IM MITTELALTER UND IN NACHMITTELALTERLICHER ZEIT

I. DIE ALTARBEKLEIDUNG IN VORKAROLINGISCHER ZEIT

Für die Beantwortung der Frage nach dem Alter der Altarbekleidung kommen jene Stellen bei den Vätern nicht in Betracht, welche von einem

---

Bourgoingne excepte deux chappes et un parement d'autel dit frontier.

[135] Selbst V. Gay hat in seinem so wertvollen, durch seine ausgiebigen Auszüge aus den mittelalterlichen Inventaren so wichtigen Glossaire archéologique (Paris 1887), das leider über den ersten Band (A—G einschl.) nicht hinausgedieh, die Bedeutung von frontale, frontier und dossier (l. c. 747) völlig mißverstanden.

[1] P. Battifol, Un historiographe anonyme du 4e siècle in R. Quart. IX (1895) 81.

[2] Ad 335 (Mg. 108, 165).

[3] Goar 838 844 845. Vgl. auch D. C. gr. 99.

[4] Hist. eccl. l. 1, n. 32 (Mg. 86, 182).

[5] C. 41: *Αἱροῦσι τὴν ἐνδυτὴν τῆς ἁγίας τραπέζης.*

[6] H. IV, 420.

[7] N. 28 (Mg. 95, 381).

[8] De divino templo n. 16 (Mg. 155, 705).

[9] C. 39 (Mg. 157, 1105): *Ἐνδυτὰς τῆς ἁγίας τραπέζης.* Vgl. auch A. von Maltzew, Bitt- und Weihegottesdienste (Berlin 1897) 896, sowie D. C. gr. 385.

[10] Descriptio s. Sophiae v. 760 (Mg. 86, 2148).

[11] Act. V (H. II, 1369): *Πτύσμασι κατέχρωσε τοῦ σεπτοῦ θυσιαστηρίου τὴν ἁλουργίδα.*

[12] De sacro templo c. 112 und 133 (Mg. 115, 317 341); de divino templo n. 9 (l. c. 704). Vgl. auch D. C. gr. 1159.

[13] Goar 838. Vgl. auch Simeon von Saloniki a. a. O.

Linnentuch reden, das man für die Feier der Eucharistie auf den Altar spreitete, ein Tuch, das heute noch im lateinischen Ritus in den Altartüchern und namentlich dem Korporale, im griechischen in dem sog. *εἰλητόν* fortlebt. Denn dasselbe war zunächst nicht als Schmuck des heiligen Tisches gedacht, wiewohl es je nachdem auch das sein konnte, sondern eine von der Ehrfurcht gegenüber dem Allerheiligsten sowie auch wohl durch symbolische Erwägungen veranlaßte Unterlage der heiligen Geheimnisse bei der Feier der Eucharistie. Das Tuch wird schon in den vermutlich in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts entstandenen gnostischen Thomasakten erwähnt[1]. Um 370 begegnen wir ihm in des Optatus Schrift Contra Parmenianum[2], in der Frühe des 5. Jahrhunderts bei Isidor von Pelusium[3].

Ob bereits in vorkonstantinischer Zeit der Brauch bestand, den Altartisch mit einem Behang zu schmücken, läßt sich nicht feststellen. Die Möglichkeit, ja eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß er schon damals begann, läßt sich indessen nicht wohl leugnen, jedenfalls nicht für solche Gemeinden, die für die Feier der Liturgie ein ständiges Oratorium besaßen und deshalb dauernd den gleichen Tisch für das eucharistische Opfer benützten. Bestand doch der Grund, um dessentwillen man in der Folge den Altar mit einer Bekleidung verzierte, nicht erst seit den Tagen Konstantins. Auch wird uns ausdrücklich bezeugt, daß man ihn schon in vorkonstantinischer Zeit mit einem geziemenden Dekor zu versehen pflegte. Sciendum est, quod si qui tales sunt in nobis, quorum fides hoc tantummodo habet, ut ad ecclesiam veniant et inclinent caput suum sacerdotibus, officia exhibeant, servos Dei honorent, ad ornatum quoque altaris vel ecclesiae aliquid conferant, non tamen exhibeant studium, ut etiam mores suos excolant ... sciant sibi, qui tales sunt, ... partem sortemque a Jesu Domino cum Gabaonitis esse tribuendam, schreibt Origines in seinen wahrscheinlich um 250 entstandenen Homilien zu Jesu Nave[4]. Ob unter dem ornatus altaris, von dem er spricht, eine Bekleidung mittels kostbarer Tücher zu verstehen ist, muß freilich dahingestellt bleiben — ausgeschlossen ist das keineswegs; auf alle Fälle beweisen jedoch des Origines Worte, daß man schon zu seiner Zeit nicht bloß von der Überzeugung beseelt war, die Stätte der eucharistischen Feier verdiene einen ihrer Würde entsprechenden Schmuck, sondern daß man sich auch in der Tat angelegen sein ließ, den Altar mit einem solchen auszustatten.

Die ältesten Zeugnisse für den Brauch, den Altar zu bekleiden, datieren im Osten aus der zweiten Hälfte des 4. und dem Beginn des 5. Jahrhunderts.

„Selig derjenige, mit dessen Gewändern der heilige Altar geschmückt dasteht; denn vom Herrn mit dem Gewand der Herrlichkeit ausgestattet, erglänzt er unter

[1] N. 49 (M. Bonnet, acta s. Philippi et acta s. Thomae [Lipsiae 1903] 166): *Ἐκέλευσε δὲ ὁ ἀπόστολος τῷ διακόνῳ αὐτοῦ παραθῆναι τράπεζαν* (zur Feier der Eucharistie). *Παρέθηκαν δε συμψέλλιον, ὃ εὗρον ἐκεῖ, καὶ ἁπλώσας σινδόνα ἐπ'αὐτὸ ἐπέθηκεν ἄρτον τῆς εὐλογίας* etc.

[2] L. 6, n. 1 (C. SS. eccl. 26, 145): Quis fidelium nescit, in peragendis mysteriis ipsa ligna linteamine cooperiri?

[3] Epist. l. 1, n. 123 (Mg. 78, 264): *Η καθαρὰ σινδὼν ἡ ὑφαπλουμένη τῇ τῶν θείων δώρων διακονίᾳ ἡ τοῦ Ἀριμαθέως ἐστὶν Ἰωσὴφ λειτουργία ... ἡμεῖς ἐπὶ σινδόνος τὸν ἄρτον τῆς προθέσεως ἁγιάζοντες σῶμα Χριστοῦ εὑρίσκομεν.*

[4] Hom. 10, n. 3 (Mg. 12, 881).

den himmlischen Geistern," sagt der hl. Ephräm († 373)[5]. Das Chronicon paschale berichtet nach einem arianischen Chronisten des 4. Jahrhunderts, Kaiser Konstantius habe bei der Einweihung der Sophienkirche zu Konstantinopel 360 unter andern Weihegaben auch *διάλιθα χρυσυφῆ ἁπλώματα τοῦ ἁγίου θυσιαστηρίου*, mit Edelsteinen verzierte, golddurchwebte Decken des heiligen Altares gespendet[6]. Der hl. Johannes Chrisostomus fragt in seiner um 390 gehaltenen 50. Homilie zum Matthäusevangelium: „Was frommt es, wenn du den Tisch (Christi) mit goldgeschmückten Decken (*χρυσόπαστα ἐπιβλήματα*) ausrüstest, ihm selbst (Christus) in Gestalt der Armen aber nicht einmal die nötige Bekleidung darreichst[7]?" In der Frühe des 5. Jahrhunderts rühmt Palladius die jüngere Melania, weil sie für die Altäre, d. i. zum Schmuck derselben, ihre seidenen *ἡμιφόρια* (Umschlagtücher) hingegeben habe[8]. Aus ihren übrigen seidenen Gewändern machte Melania sonstige kirchliche Paramente, wie Palladius weiter berichtet.

Aus dem 16. Jahrhundert bieten im Osten Belege für den Brauch, den Altar zu bekleiden, die Klageschrift, welche der Klerus von Apamea 536 dem Konzil von Konstantinopel vorlegte[9], sowie des Paulus Silentiarius Beschreibung des Altares der Hagia Sophia[10].

Im Westen haben wir aus dem 4. Jahrhundert noch kein Zeugnis für den Brauch, den Altar zu bekleiden. Allerdings soll schon der hl. Ambrosius in seiner Schrift De virginibus der velamina des Altares Erwähnung tun, doch ist das ganz und gar unzutreffend. Denn die velamina, von denen dort der Heilige redet, haben mit dem Altar nichts zu tun; es handelt sich vielmehr bei ihnen um den Schleier, mit dem die gottgeweihten Jungfrauen bei ihrer Einsegnung verhüllt wurden[11].

Seit dem 5. Jahrhundert liegen aber auch aus dem Westen Belege für den Gebrauch einer Altarbekleidung vor, doch bleiben dieselben bis zur Karolingerzeit sehr gering an Zahl.

Nicht ganz klar ist, ob unter velamen eine Altarbekleidung oder ein um den Altar herum angebrachtes Velum gemeint ist, wenn Paulin von Nola in seinem

---

[5] De fine et admonitione n. 24 (T. J. Lamy, s. Ephraemi Syri Hymni et Sermones III (Mechliniae 1889) 179.

[6] Mg. 92, 737. Über die arianische Quelle des zwischen 631—641 geschriebenen Chronicon paschale vgl. P. Battifol, Un historiographe anonyme arien du 4e siècle in R. Quart. IX (1895, 81 f.). Die Schrift des arianischen Chronisten, welche das Chronicon paschale aufnahm, entstand anscheinend im letzten Viertel des 4. Jahrhunderts.

[7] N. 4 (Mg. 58, 509).

[8] D. Cuthbert Butler, The lausiac history of Palladius (Cambridge 1904) 156. Die Rezension bei Mg. 34, 1228 hat zu *ἡμιφόρια* den Zusatz *καλύμματα*: *Καὶ πρῶτον μὲν τὰ σηρικὰ ἡμιφόρια καλύμματα τοῖς θυσιαστηρίοις ἐδωρήσατο.*

[9] Vgl. oben S. 21: *τοῦ σεπτοῦ θυσιαστηρίου τὴν ἅλουργίδα.*

[10] Ebd.: *Φᾶρος ἐφαπλώσαντες ἐρέψατε νῶτα τραπέζης — Τέτρασι δ'ἀργυρέῃσιν ἐπὶ πλευρῇσι καλύπτρας — Ὀρθοτενεῖς πετάσαντες ἀπείρονι δείξατε δήμῳ — Χρυσὸν ἅλις καὶ φαιδρὰ σοφῆς δαιδάλματα τέχνης.* Unter den *καλύπραι* versteht man gewöhnlich Velen, welche zwischen den vier Säulen des den Altar überdachenden Baldachins angebracht waren; doch mit Unrecht. Sie sind vielmehr als die Behänge der Purpurdecke des heiligen Tisches zu deuten, mit denen dieser an seinen vier Seiten bekleidet und verhüllt war.

[11] L. 1, c. 11, n. 65 (M. 16, 206). Der Heilige läßt eine Jungfrau, die, von ihren Angehörigen zur Heirat gedrängt, ihre Zuflucht zum Altar genommen hatte, nunc capiti dexteram sacerdotis imponens, precem poscens, nunc justae impatiens morae ac summum altari subjecta verticem, sprechen: Num melius maforte (Schleier) me quam altare velabit, quod sanctificat ipsa velamina (die Schleier der gottgeweihten Jungfrauen). Plus talis decet flammeus, in quo caput omnium Christus quotidie consecratur. Vgl. dazu bezüglich der Bedeutung velamen Exhortat. viriginit. c. 17, n. 108 (l. c. 331): Quibus haec quoque famula ... non rutilante caesarie flavum deferens crinem flammeo nuptiali dicatum, sed illum crinem ... sacro offerens velamine consecrandum; ferner De lapsu virg. c. 5, n. 20 (l. c. 372): His in illo die consecrationis tuae dictis ... sacro velamine tecta es.

elften Natalitium auf den hl. Felix singt: Reddita (sc. crux) fulget in ipso — Quo fuerat prius apta loco et velamine clausi — Altaris faciem signo pietatis adornat[12]. Immerhin scheint das erstere das entsprechendere zu sein, da Paulinus nicht wohl sagen konnte, das vor dem Altar aufgehängte Kreuz sei Schmuck der Front des Altares gewesen, wenn dieser hinter einem Velum verborgen und infolgedessen unsichtbar war, wohl aber, wenn er nur mit einem bekleidenden Tuch verhüllt war[13].

Victor von Vita berichtet in seiner 486 verfaßten Geschichte der Verfolgungen, welche die Christen Afrikas durch die Vandalen zu erdulden hatten, Proculus habe, von Geiserich in die Provinzia Zeugitana geschickt, mit räuberischer Hand alles verwüstet und sich sogar aus den Pallia des Altares Hemden und Beinkleider gemacht[14]. Die Art der Gewandstücke, zu denen Proculus die Altarpallia verwendete, weist darauf hin, daß diese aus Leinwand bestanden. Sie werden darum auch wohl mit den linteamina eins sein, von denen Optatus von Mileve spricht[15], und die derselbe auch pallae nennt[16], also Altartücher oder Korporalien dargestellt haben, nicht Tücher, die bloß zum Schmuck des Altares dienten.

Sicher ist das Altartuch und nicht die Altarbekleidung unter der palla zu verstehen, von der der hl. Benedikt in c. 59 seiner um 529 geschriebenen Regel spricht. Er handelt dort von dem Oblationsritus. Eltern, die ihren Sohn als Oblaten darzubringen wünschen, sollen das tun, indem sie zugleich mit der oblatio, Brot und Wein, wie sie für die Messe geopfert würden, die Weiheformel und die Hand des Knaben in die Palla des Altares wickeln[17].

Unklar ist, was die pallae und vela, von denen in c. 3 der Synode von Clermont des Jahres 535[18] sowie in c. 12 und 13 der Synode von Auxerre des Jahres 578 die Rede ist, bedeuten[19]. Dagegen redet zweifellos von der Altarbekleidung Aurelianus von Arles († ca. 551), wenn er in seiner Klosterregel (c. 27) den Mönchen verbietet, ganzseidene, mit Gold und Edelsteinen geschmückte Altarpallae zu erwerben; eine Stelle, die auch darum von Bedeutung ist, weil sie bekundet, daß es schon damals seidene Altarbekleidungen gab, und daß man sogar bereits im frühen 5. Jahrhundert diese mit Goldstickereien und Edelsteinen zu verzieren liebte[20]. Bei Gregor von Tours erscheint palla (pallium) in mehrfacher Bedeutung. Im Sinne des vorhin genannten coopertorium gebraucht er das Wort in L. 2, c. 25 der Schrift De virtutibus s. Martini: Cumque . . . sancta solemnia agerentur, oblatis super altare sacris muneribus mysteriumque corporis et sanguinis Christi palla ex more coopertum[21] und in L. 7, c. 22 der Historia Francorum: Cum altarium jam cum oblationibus pallio syrico coopertum esset . . . adprehende pallium altaris, quo sacra munera conteguntur[22]. Ein Tuch, mit dem man zum Schutz wie zur Zier die Grabmonumente von Heiligen zu bedecken pflegte, versteht er unter palla in C. 71 der Schrift De gloria martyrum, in L. 2, c. 10, 54, 60 der Schrift De miraculis s. Martini und in C. 27,

---

[12] Carm. 19 v. 662 s. (C. SS. eccl. 30, 141).

[13] Auch A. Schmid meint, daß sich die Worte Paulins „gerade so gut auf ein Antependium und nicht auf Tetravelen beziehen können" (Der christl. Altar 147).

[14] L. 1, n. 12 (M. G. SS. antiq. III 1, 10): De palliis (nicht pallis) altaris, pro nefas, camisias sibi et femoralia faciebant.

[15] Vgl. oben S. 22.

[16] L. 6, c. 5 (C. SS. eccl. 26, 153).

[17] M. 66, 839: Et cum oblatione ipsam petitionem et manum pueri involvant in palla altaris et sic eum offerant. Über die Bedeutung von palla vgl. auch den Kommentar zur Regel l. c. 842.

[18] M. G. Conc. I, 67: Observandum, ne pallis vel ministeriis divinis defunctorum corpuscula obvolvantur.

[19] C. 12 (l. c. 180): Non licet de vela vel pallas corpora eorum (mortuorum) involvi; c. 13 (l. c. 181): Non licet diacono de vela vel pallas scapulas suas involvi. In c. 37 (l. c. 182): Non licet, ut mulier manum suam ad pallam dominicam mittat, ist unter palla dominica wohl das Korporale zu verstehen, das in der gallikanischen Meßerklärung palla corporalis genannt wird (M. 72, 93): Corporalis vero palla ideo pura linea est super quam oblatio ponitur, quia corpus Domini puris linteaminibus cum aromatibus fuit obvolutum in tumulo.

[20] M. 68, 391.

[21] M. G. SS. rer. merov. I, 618.

[22] L. c. 304; statt palla steht hier pallium, doch führt gleich darauf dasselbe Tuch auch den Namen palla.

54, 78 der Schrift De gloria Confessorum[23]. Eine Altarbekleidung endlich war die palla, von der in L. 10, c. 15 und 16 der Historia Francorum die Rede ist[24]. Dieselbe befand sich auch außer der Messe auf dem Altar, bestand aus Seide, war ersichtlich so groß, daß sie außer der Mensa auch die Seiten des Altares bedeckte, da die Pröpstin Justina bei einem nächtlichen Überfall auf das Kloster vom heiligen Kreuz zu Poitiers die im Oratorium gichtkrank am Boden liegende Äbtissin, deren die Eindringlinge sich bemächtigen wollten, unter ihr verbergen konnte, und wird zudem ausdrücklich als ad ornatum altaris gemacht bezeichnet[25].

Auch in der gallikanischen Meßerklärung wird die Altarbekleidung erwähnt[26]. Sie heißt in ihr palla linostima und war demnach nicht ganz aus Leinwand gemacht, sondern hatte nur eine leinene Kette. Daß diese palla linostima aber Altarbekleidung war, geht aus der Deutung hervor, welche die Meßerklärung ihr zuteil werden läßt. Sie wird nämlich in derselben als Abbild des ungenähten Leibrocks des Herrn bezeichnet: In illius indumenti tenet figuram, quia in gyro contexta a militibus non fuit divisa, tonica scilicet Christi, eine Symbolik, die von der Auffassung ausgeht, nach der der Altar Sinnbild Christi ist. Wie dieser durch den Altar symbolisiert wird, so sein ungenähtes, in einem Stück gewebtes Kleid durch die nahtlos den Altar umhüllende Altarbekleidung.

Reichhaltige und interessante Angaben über liturgische coopertoria, pallae, vela u. ä. enthält das Testament des hl. Aredius († 591), Abtes von Attano (später St-Irieux) bei Limoges. Wir hören in ihm z. B. von cooperturioli horloserici tres, von coopertoria holoserica quatuor, von denen zwei mit Gold verziert waren, von einem coopertorium lineum ornatum, Velen, die man im gallikanischen Ritus bei der Messe zu Verhüllung der heiligen Geheimnisse gebrauchte; von pallae corporales, wohl den Linnentüchern, auf denen Patene und Kelch ruhten; von tribunalia, vermutlich Behängen zum Schmuck des Altarraumes (tribunal); von vela ad ostia, Vorhängen für die Türen; von velola per oratorii parietes, von Wandbehängen; von pallae super sepulcro sancto, Decken für die Heiligengräber, und vela ante ipsa sepulcra, Behängen, die vor diesen Gräbern angebracht wurden; von einer palla holoserica cum suo ornata, einer palla super altariolo s. Hilarii linita auro et margaritis fabricata, einer palla super altario domno Hilario quotidiana, einer palla vermicula (rot) in domno Juliano (im Oratorium des hl. Julianus), einer palla quotidiana in domno Maximiano, wohl Altartüchern[27]. Eine Altarbekleidung ist in dem Testament jedoch anscheinend nicht aufgeführt, es müßte denn etwa das velolum vermiculum ante altare, welches Aredius dem Oratorium des hl. Maximinus vermachte, sowie die palla super altariolo s. Hilarii, die palla quotidiana super altario domno Hilario, die palla in domno Juliano und die palla in domno Maximiano eine solche gewesen sein, nicht ein Altartuch.

Gildas der Weise († 573) erzählt in seinem um 560 abgefaßten Liber querulus de excidio Britanniae, wie Konstantin, der König von Damnonia, zwei königliche Prinzen und deren Erzieher am Altar ermorden ließ, so daß sacrificii coelestis sedem purpurea ac si coagulati sanguinis pallia attingerent[28]. Man hat seine Worte von purpurfarbigen pallia verstanden, mit denen der Altar bekleidet war; doch mit Unrecht, Gildas redet bildlich. Der Altar wurde, will er sagen, so mit Blut bedeckt, daß dieses, geronnen, gleichsam purpurne Pallia desselben darstellte. Immerhin dürfen wir aus dem von Gildas gebrauchten Bilde die Folgerung ziehen, daß man in Britannien zur Zeit des Heiligen den Altar mit Tüchern zu bekleiden pflegte.

---

[23] L. c. 536 612 627 630 765 779 796. Vgl. auch Vitae Patrum c. 8, n. 8 (l. c. 698), wo die Decke, mit welcher das als Reliquie aufbewahrte Bett des hl. Nicetius geschmückt war, palla heißt.

[24] L. c. 424 428.

[25] Auch l. 5, c. 14 (l. c. 205) der Historia bedeutet palla wohl die Altarbekleidung. Qui ambienter jurans pallam altaris fidei jussorem dedit. Guntchramnus schwor, indem er die den Altar verhüllende Palla mit der Hand berührte.

[26] M. 72, 93.

[27] M. 71, 1147.

[28] L. 2, n. 2 (M. 69, 349).

Eine Altarbekleidung war die kostbare, mit Bildwerk bestickte endothis, welche Erzbischof Victor von Ravenna (539—546) für den Hochaltar seines Ursusdomes anfertigen ließ[29]. Sie hatte zu Füßen des auf ihr dargestellten Erlösers die Inschrift: Victor episcopus, Dei famulus, hunc ornatum ob diem resurrectionis domini nostri Jesu Christi anno V ordinationis suae obtulit. Eine andere sehr kostbare endothis begann Erzbischof Maximianus (546—557). Sie enthielt in Stickerei Darstellungen aus dem Leben des Heilandes, wurde aber erst unter dem Nachfolger Maximinians, Agnellus, vollendet und am Epiphanietag zum Schmuck des Hochaltares der Ursusbasilika gebraucht[30]. Eine zweite endothis, die derselbe Erzbischof schuf, zeigte die Bilder aller seiner Vorgänger auf dem Stuhle von Ravenna; eine dritte und eine vierte, die er herstellen ließ, waren mit Perlen verziert. Eine enthielt die Inschrift: „Parce Domine populo tuo et memento mei peccatoris, quem de stercore exaltasti in regno tuo."

Der 7. Kanon der 683 abgehaltenen 13. Synode von Toledo redet von sacratae vestes altaris. Er verbietet den Priestern unter Strafe der Absetzung, in Zukunft zum Ausdruck des Schmerzes oder des Ärgers den Altar vel vestibus sacratis exuere aut qualibet alia lugubri veste accingi[31]. Unter den vestes sacratae sind hier wohl nicht die Altartücher zu verstehen, sondern die den Altar schmückende Altarbekleidung, wie ja auch die vestis lugubris des Kanons ersichtlich eine Altarbekleidung bedeutet.

Zu Rom hören wir erst in verhältnismäßig später Zeit von der Altarbekleidung. Ihre früheste Erwähnung erfährt sie dort in der Vita Benedikts II. (684—685), der für den Altar der Valentinusbasilika ein coopertorium cum clavos in fistellis et in circuitu palergium chrisoclavum pretiosissimum, für S. Maria ad martyres ein coopertorium porphyrum cum cruce et gammulas et clavos IV auroclavos et in circuitu palergium de olosiricum pulcherrimum und für S. Lorenzo in Lucina ein coopertorium ornatum de olosiricum anfertigen ließ[32]. Johannes VI. (701—705) schmückte den Altar der Markusbasilika mit einem coopertorium[33]. Seit Gregor II. (731—741) begegnet uns die Altarbekleidung, die nun vestis heißt, häufig im Liber Pontificalis.

Um den Beginn des 8. Jahrhunderts preist Aldhelm († 709) in seinem Gedicht auf die von Bugge, Tochter des Königs Ina von Wessex, erbaute Kirche auch die vielen Schmuckstücke der neuen Basilika, darunter an erster Stelle die golddurchwirkten pallia des Altares: Plurima basilicae sunt ornamenta recentis — Aurea contortis flavescunt pallia filis — Quae sunt altaris sacri velamina pulchra[34].

Bischof Lullus von Mainz schickte dem Abt Kuthbert von Wearmouth eine buntfarbige Decke, die dieser, wie er dankend dem Geber schrieb, zur Bekleidung des Altares in der dem hl. Paulus geweihten Kirche verwendete[35].

Die Nachrichten, welche wir bis in das 8. Jahrhundert über die Altarbekleidung erhalten, sind, wie man sieht, sehr dürftig. Sie bekunden, daß man schon wenigstens im 4. Jahrhundert dem Altar dadurch, daß man ihn mit oft sehr kostbaren Tüchern bekleidete, eine geziemende Ausstattung zu geben suchte, bringen uns aber keinen Aufschluß darüber, welcher Verbreitung sich dieser Brauch in vorkarolingischer Zeit erfreute, ob er allgemein oder nur vereinzelt bestand. Leider bieten die Monumente keine nennenswerte Ergänzung zu den schriftlichen Quellen.

---

[29] Agnelli Liber pont. eccl. Ravennat. n. 66 (M. G. SS. rer. Langob. 324).

[30] Ibid. n. 80 (l. c. 332).

[31] H. III, 1743.

[32] L. P. n. 152 (Duch. I, 363).

[33] Ibid. n. 166 (l. c. 383).

[34] M. 89, 290.

[35] S. Bonifatii et Lulli epp. n. 116 (M. G. Epp. III, 406).

Auf einer Miniatur der Wiener Genesis, einer griechischen Schöpfung des 6. Jahrhunderts, welche die Begegnung Melchisedechs und Abrahams darstellt, steht Melchisedech vor einem Altar, welcher oben und an den Seiten mit einem weißen Tuch verhüllt ist (Tafel 115). Auf einem Mosaik in S. Apollinare in Classe zu Ravenna befindet sich Melchisedech hinter einem Altar, links begleitet von Abel mit dem Lamm, rechts von Abraham mit Isaak. Der Altar ist hier mit einem weißen Tuch bedeckt, das ringsum bis zum Boden reicht, oben mit vier gammaförmigen Verzierungen versehen ist und an der Front zwischen zwei dieser Ornamente ein sternartiges achteckiges Mittelstück als Schmuck aufweist. Ein Mosaik in S. Vitale zu Ravenna, wie dasjenige in S. Apollinare in Classe, ein Werk des 6. Jahrhunderts, zeigt uns Melchisedech zur Rechten, Abel zur Linken eines Altares (Tafel 6), der mit einer doppelten Bekleidung geschmückt ist, einer unteren purpurfarbigen, die fast bis zum Boden geht, und einer oberen weißen, die mit Fransen besetzt ist und bis unter die Mitte der Seiten des Altares herabreicht. Die Verzierung der oberen ist die gleiche wie auf dem Mosaik in S. Apollinare, nur daß in S. Vitale auch die Front statt nur zwei vier gammaförmige Besätze aufweist. Auf der inneren Bekleidung sehen wir vorne an den unteren Ecken je ein solches Zierstück. Die drei Darstellungen sind die einzigen ihrer Art, die sich aus vorkarolingischer Zeit erhalten haben, aber darum freilich um so wertvoller. Allerdings handelt es sich bei dem auf ihnen wiedergegebenen Altar an sich nicht um den christlichen Opferaltar, sondern um den Altar Melchisedechs, doch haben die Künstler für diesen den christlichen Altar samt seiner Ausstattung, wie sie ihn in den Basiliken vor sich sahen, zur Vorlage genommen. Die Bilder vermitteln uns daher eine gute Vorstellung von der Altarbekleidung, wie sie im 6. Jahrhundert im Osten und Westen zum Schmuck des Altares diente.

II. DIE ALTARBEKLEIDUNG IN KAROLINGISCHER UND NACHKAROLINGISCHER ZEIT

Seit der Mitte des 8. Jahrhunderts mehren sich die Nachrichten über die Bekleidung des Altares. Besonders zahlreich werden sie nun im Papstbuch, das bis über die Mitte des 9. Jahrhunderts von Angaben über die mehr oder weniger kostbaren vestes, welche die Päpste für die Altäre römischer Kirchen anfertigen ließen, sogar förmlich strotzt.

Gregor III. (731—741) begabte mit solchen vestes die von ihm erneuerte Kirche des hl. Chrysogonus, die Basilika S. Callisti, die Laterankirche, die St. Peters- und die St. Paulsbasilika, die Andreasrotunde und verschiedene andere Kirchen[1]. Zacharias (741—752) schuf für den Hochaltar der Peterskirche eine vestis ex auro texta, habens nativitatem Domini Dei et Salvatoris nostri Jesu Christi ornavitque eam ex gemmis pretiosis; eine andere, nimis optimam, stiftete er für den Hochaltar in S. Andrea[2]. Ungemein zahlreich sind die vestes, die in der Vita Hadrians (772 bis 795) erwähnt werden. Zu einer kostbaren vestis aus Gold und Edelsteinen, die der Papst für den Hochaltar von St. Peter anfertigen ließ, gesellen sich vestes für S. Maria maggiore, für S. Lorenzo fuori le Mura, für die Valentinsbasilika, für S. Pancrazio, S. Marco und S. Lorenzo in Damaso, für St. Felix auf dem Pincio, für die Apostelbasilika, für die Basilika der hll. Cosmas und Damianus, für S. Adriano, S. Martina, S. Prisca und die Laurentiusbasilika ad Taurellum. Die Menge der vestes, mit welcher der Papst die Altäre der römischen Kirchen schmückte, war so groß, daß sein Biograph schließlich ihre Aufzählung im einzelnen abbricht und zusammenfassend seinen Bericht schließt: Nam et per diversa titula seu alias ecclesias atque cunctas diaconias et monasteria, quantacumque infra murum huius

[1] N. 197 s. (Duch. L. P. I, 418 f.).

[2] N. 219 s. (l. c. 432 f.).

Romanae urbis existunt, divina inspiratione ignitus ipse sanctissimus pontifex ex palleis, i. e. stauracim seu tyreis, vestes fecit atque offeruit (sic)[3], und doch wird die Reihe der vestes, welche Hadrian schuf, noch weit übertroffen durch die Zahl der Altarbekleidungen, welche Leo III. (795—816) in römischen und außerrömischen Kirchen stiftete[4], und kaum anders verhielt es sich mit den vestes, mit welchen Stephan IV. (816—817), Paschalis I. (817—824), Gregor IV. (827—844), Sergius II. (844—847), Leo IV. (847—855), Benedikt III. (855—858), Nikolaus V. (858—867) und Stephan V. (885—891) dieselben begabten[5].

Doch nicht bloß für Rom haben wir seit der Mitte des 8. Jahrhunderts ausgiebige Nachrichten über die Bekleidung des Altares, auch im übrigen Abendland beginnen seit dieser Zeit die Angaben über dieselbe reichlicher zu fließen. Ja, während wir in den römischen Quellen seit Ausgang des 9. Jahrhunderts für eine längere Weile über sie kaum mehr etwas vernehmen, geschieht ihrer in den nichtrömischen seitdem um so häufiger Erwähnung.

Zahlreich sind die gelegentlichen Notizen bei den karolingischen und nachkarolingischen deutschen, französischen, spanischen und englischen Chronisten, in denen der Nachwelt von besonders kostbaren Altarbekleidungen erzählt und die Erinnerung an die opferwilligen Stifter derselben den späteren Geschlechtern übermittelt wird, noch reichlicher die Mitteilungen, welche die Inventare seit dem 9. Jahrhundert über die Altarbekleidung machen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß, wie immer die Sache sich im Abendland in früherer Zeit verhalten haben mag, es dort seit der Karolingerzeit allgemein Brauch war, den Altar nicht bloß mit den für die Messe erforderlichen Altartüchern zu versehen, sondern ihn auch ringsum, oder doch wenigstens an der dem Volk zugekehrten Seite mit einer schmückenden Bekleidung auszustatten, wenngleich nicht behauptet werden soll, daß jeder einzelne Altar eine solche erhielt, oder daß der Brauch an jedem Orte und in jeder einzelnen Kirche beobachtet worden sei.

Ließen übrigens die Angaben der Chronisten und Inventare noch einen Zweifel darüber, ob die Gepflogenheit in der nachkarolingischen Zeit wirklich allgemein eingebürgert war, so genügt es, die überaus zahlreichen Darstellungen von Altären zu betrachten, welche uns auf den Bildwerken des 9. und der folgenden Jahrhunderte entgegentreten. Nicht als ob der Altar auf ihnen ausnahmslos mit einer Bekleidung ausgerüstet erschiene, doch sind die Wiedergaben von Altären, auf denen diese fehlt, weitaus in der Minderheit. Die Darstellungen bekleideter Altäre sind so gewöhnlich, daß aus den Bildwerken kaum etwas Sicheres und Genaueres über die Form des Altares in karolingischer und nachkarolingischer Zeit festzustellen ist, weil der Stipes durch die Bekleidung verhüllt ist.

Es ist darum auch nur ein Echo des herrschenden Brauches, wenn es in des Burchard von Worms (1000—1025) Kanonessammlung heißt: Observandum est, ut mensa Christi: . . . a sacerdote honoretur et mundissimis linteis et palliis diligentissime cooperiatur. Nicht bloß mit den linnenen Altartüchern soll der Altar ausgestattet werden, will der Kanon, sondern auch mit palliis, d. i. mit einer geziemenden Bekleidung[6]. Ebensowenig kann es auffallen, wenn Johannes Beleth gegen Ende des 12. Jahrhunderts es als ein „Müssen" bezeichnet, die Front des Altares mit einem pallium auszustatten: Ante altare dependi oportet aliquod velamen, nimirum

[3] N. 320 s. (l. c. 499 f.).

[4] Vita Leonis n. 361 s. (l. c. II, 2 f.).

[5] L. P. n. 429 f., 431 f., 459 f., 493 f., 498 f., 567 f., 584 f., 646 f. (Duch. II, 49 f. 53 f. 74 f. 95 f. 108 f. 144 f. 154 f. 194 f.).

[6] L. 3, c. 97 (M. 140, 893). Der Kanon trägt die Überschrift Ex concilio Remensi c. 5. Es ist wohl die Erweiterung einer ähnlichen Vorschrift der sog. Admonitio synodalis, in der jedoch bloß bestimmt wird, es solle der Altar mit reinsten Linnentüchern bedeckt sein (M. 115, 677): Altare sit coopertum mundissimis linteis.

pallium vel ei simile quidpiam, seu tabula vel aurea, si habeatur[7]. Von einer ausdrücklichen, allgemein geltenden Vorschrift, den Altar außer mit dem nötigen Altarlinnen auch mit einer schmückenden Bekleidung zu versehen, ist freilich nichts bekannt. Man wird deshalb auch das oportet Beleths nicht sowohl von einer allgemein geltenden formellen Vorschrift, als von einem durch den allenthalben herrschenden und darum bindenden Brauch gegebenen Müssen zu verstehen haben. Wenn die Synode von Coyaca (1050) die Bestimmung erließ: Altare sit honeste indutum et desuper lineum indumentum mundum[8], und damit eine doppelte Altarbekleidung vorschrieb, eine aus Linnen bestehende obere, wohl das Altartuch, und eine untere, über deren Material sie nichts Näheres anordnet, so ist das ebenso lediglich ein partikularrechtliches Dekret, wie der in des Burchard von Worms Sammlung befindliche Kanon[9].

Übrigens sind selbst partikuläre Bestimmungen dieser Art im Mittelalter sehr selten; vermutlich, weil der Brauch, den Altar mit einer Bekleidung zu schmücken, so allgemein und so fest eingewurzelt war, daß es einer diesbezüglichen ausdrücklichen Vorschrift nicht bedurfte. Die Konstitutionen Wilhelms von Blois, Bischofs von Winchester, vom Jahre 1229[10] wollen, es sollten in jeder Kirche zwei pallae altaris sein, nach dem Zusammenhang Altarbekleidungen, nicht Altartücher, da diese lintea genannt werden, una festivalis, alia ferialis. C. 12 der Synode von Exeter von 1287[11] bestimmt, es solle an jeden Altar ein frontellum (Antependium) sein. Nach c. 1 der Synode von Worcester des Jahres 1240 sollen in jeder Kirche 2 paria corporalium, 4 lintea (Altartücher) benedicta, duae pallae altaris sein[12]. Nach den Konstitutionen Walter Grays von York (1216—1255) war es Sache der Parochianen, für den Hochaltar das frontale zu beschaffen[13], eine Vorschrift, die um 1300 auch Robert von Winchelsey, Erzbischof von Canterbury, erließ[14].

Die allgemeine Verbreitung, deren sich die Verwendung der Altarbekleidung seit der Karolingerzeit erfreute, war wohl nicht ganz ohne inneren Zusammenhang mit der seitdem vorherrschenden Form des Altares. Derselbe zeigte nunmehr gewöhnlich den Typus des Blockaltares. Zugleich war er in den meisten Fällen ganz schmucklos; selbst mit schlichten Blenden und Arkaturen war er nur selten am Stipes belebt. Man war daher fast gezwungen, ihn wenigstens an der Front durch eine Bekleidung geziemend zu verzieren; jedenfalls aber mußte sich das an Festtagen nahelegen, damit der so kahle Altarstipes ein würdiges, festliches Aussehen erhalte.

Ein bemerkenswertes Streiflicht auf den Brauch, wie er um den Beginn des 14. Jahrhunderts zu Rom bestand, wirft die oben S. 17 schon gelegentlich erwähnte Anweisung des 14. römischen Ordos Mabillons. Im Fall, daß ein Kardinalbischof in einer Kirche ein feierliches Amt halten wolle, solle man, will dieselbe, außer dem andern liturgischen Gerät und den erforderlichen Gewändern, auch ein seidenes Tuch, ein dorsale, zum Schmuck der Front des Altares mitnehmen. Es war sonach zu Rom damals üblich, wenigstens bei feierlichen Gelegenheiten den Altar mit einer entsprechenden Bekleidung auszustatten.

Aus der zweiten Hälfte des Mittelalters hat sich noch eine namhafte Zahl von Altarbekleidungen erhalten, so daß wir allein schon durch diese

---

[7] Div. offic. expl. c. 115 (M. 202, 120).

[8] C. 3 (H. VI$_1$, 1026).

[9] In der vorhin genannten sog. Admonitio synodalis n. 8: Altare sit coopertum de mundissimis linteis (M. 11, 677), in Reginos von Prüm de discipl. eccl. l. 1, n. 60 (M. 132, 203): Presbyteri per parochias suas feminis praedicent, ut linteamina in altaria praeparent, und in Hinkmars von Reims Visitationscapitula n. 4 (M. 125, 778): Qualia sint indumenta altaris, quot nova, quot vetusta, qualiter nitida, ist nicht von der Altarbekleidung, sondern von den Altartüchern die Rede.

[10] C. 2 (Mansi, Coll. conc. XXIII, 176).

[11] H. VII, 1088.

[12] H. l. c. 331.

[13] Ed. Peakock, English Church furniture (London 1866) 177.

[14] H. VII, 1213.

Beispiele über ihre damalige Form und Beschaffenheit hinreichend unterrichtet sind. Verglichen mit der Fülle von pallia, frontalia, panni altaris, von denen uns die Inventare jener Zeit Kunde bringen, ist es allerdings nur ein ganz kleiner Bruchteil des alten Reichtums, was durch die Fährnisse der Jahrhunderte auf uns gekommen ist.

III. DIE ALTARBEKLEIDUNG IN NACHMITTELALTERLICHER ZEIT

Aus dem 16. und 17. Jahrhundert haben wir mehrfache Synodalverordnungen, die sich auf die Altarbekleidung beziehen.

Sehr eingehende Vorschriften gab über diese der hl. Karl Borromäus in seiner Instructio fabricae ecclesiae[1], welche dann der Regensburger Generalvikar Jakob Myller mit unwesentlichen Änderungen 1591 in seinen Ornatus ecclesiasticus herübernahm[2]. Schon 1571 hatte die Synode von Herzogenbusch bestimmt: Altaria tribus, ad minus duabus pallis benedictis cooperiantur, antependiis, cortinis et aliis necessariis ornentur[3]. Für die Würzburger Diözese erließ 1584 der um die kirchliche Reform derselben so verdiente Fürstbischof Julius Echter in seinen Statuta ruralia die Bestimmung: Ad altare requiritur cortina seu frontale, quod ex anteriore parte altaris dependet et ab utroque latere, ubi parietes non sunt[4]. Im Jahre 1590 schreibt die Synode von Toulouse vor: Altari palla diei festi feriaeve ritum referens, si commodo fieri potest, circumjiciatur[5], 1591 die Synode von Olmütz: Ornamenta altaris, quae vulgo antependia vocant, decenter insterni et utroque ex latere a facie mensae altaris ita appendi curabit, ne distortum aliquid appareat[6], 1594 die Synode von Avignon: Habeat pallium ante altare ejus coloris, quam dies requirit[7]. 1605 erläßt die Synode von Prag eine das Anbringen von Antependien betreffende Bestimmung[8], 1610 die Synode von Ermland[9] und die Synode von Antwerpen[10], 1616 die Synode von Salzburg[11]. Im Jahre 1640 weist die Synode von St. Omer den Visitator an, bei seinen Kirchenvisitationen auch zuzusehen, ob die Altäre mit Antependien versehen seien[12].

Den Anlaß zu allen diesen und ähnlichen Verordnungen bot unzweifelhaft die Anweisung des 1570 von Pius VI. herausgegebenen und allgemein verpflichtenden römischen Missales, es solle der Altar auch verziert werden pallio coloris, quoad fieri potest, diei festo vel officio convenientis[13]. Sie sind ersichtlich nur der Widerhall dieser Rubrik des Missales, der ersten allgemein geltenden Vorschrift über die Altarbekleidung, welche bis dahin erlassen wurde. Wenige Dezennien später (1600) wurde auch in das von Klemens VIII. herausgegebene Caeremoniale episcoporum, dessen Gebrauch gleichfalls allgemein zur Pflicht gemacht wurde, eine Bestimmung aufgenommen, nach welcher der Altar mit einer dem Charakter des Tages und Festes entsprechenden Bekleidung geschmückt werden solle, Hochaltar wie Nebenaltäre, und zwar will das Caeremoniale, daß freistehende Altäre sowohl an der Vorder- wie an der Rückseite mit einem Pallium (Antependium) verziert werden[14].

Heute ist die Altarbekleidung vielerorten mehr oder weniger außer Gebrauch gekommen, und zwar in Italien wie in Frankreich, in Deutschland

---

[1] L. 1, c. 14 und l. 2 pars 2 c. de palliis (Acta eccl. Mediol. 572 625).
[2] C. 47, p. 83.
[3] Tit. 23, c. 1 (Hartzh. VII, 734).
[4] Vgl. oben S. 19.
[5] Pars 3, c. 1, n. 17 (H. X, 1808).
[6] C. 5 (Hartzh. VIII, 339).
[7] C. 24 (H. X, 1849).
[8] C. 12 (Hartzh. VIII, 690).
[9] Tit. de sacrif. missae (Hartzh. IX, 117): Pallium seu antependium pro qualitate temporis decens bene et aequaliter stipite altaris adstrictum.
[10] Tit. 12, c. 13 (l. c. VIII, 996): Frontispicio (altaris) praependeat decens aliquod aulaeum, quod vulgo antependium dicitur.
[11] C. 9 (l. c. IX, 270): Curent de antependiis ex tela saltem vel ligno depictis.
[12] C. 5. (Hartzh. X, 819).
[13] Rubr. general. tit. 20.
[14] L. 1, c. 12, n. 11 16.

wie in Spanien. In manchen Diözesen wird sie nur noch an Festen verwendet, in anderen aber nicht einmal mehr an diesen.

Der Grund für diesen Wechsel ist das Gegenteil von dem, was im Mittelalter die Altarbekleidung als so wünschenswert erscheinen ließ, die reichere Ausstattung, welche man im Gegensatz zu mittelalterlicher Gepflogenheit in neuerer Zeit dem Altarstipes zu geben beliebte. Die prächtige Marmorummantelung, mit der man schon im 17. Jahrhundert in Italien mit Vorliebe den Altarstipes versah, die glänzenden Reliefs und Intarsien, mit denen man die Front derselben schmückte, das brillante Stuckmarmorkleid, das man ihm gab, ließen ein Antependium nicht bloß überflüssig, sondern sogar als zweckwidrig erscheinen. Dazu kam, daß man in Italien wieder manchen Altären Tischform gab, anfangs mit Säulchen oder Docken, im späteren Barock mit Konsolen als Trägern der Mensa, und daß sich gleichzeitig allenthalben eine neue Altarform herausbildete, die namentlich im 18. Jahrhundert viele Verbreitung fand, die geschweifte Sarkophagform. Der Tischaltar und besonders der Sarkophagaltar aber konnten einer Altarbekleidung nicht nur eher entbehren wie der Blockaltar, es paßten sogar die auf viereckigen Rahmen gespannten Antependien, wie sie seit dem 16. Jahrhundert statt frei herabfallender Behänge allmählich allgemein in Brauch gekommen waren, wenig zur Form des Tisch- und Sarkophagaltares. In Deutschland, wo das Antependium bis in das 19. Jahrhundert hinein sich wenigstens beim Hochaltar zu behaupten wußte, machte die um die Mitte des Jahrhunderts einsetzende Wiederbelebung der christlichen Kunst infolge der reicheren dekorativen und architektonischen Behandlung, die man dort nun dem Altarstipes zuteil werden ließ, der weiteren Verwendung einer Altarbekleidung an vielen Orten vollständig ein Ende. Allerdings krankte das Antependium sowohl hinsichtlich der Form wie der Austattung, die es in der Zeit des Barocks erhalten hatte, an mancherlei Unschönheiten und selbst Geschmacklosigkeiten. Ob es indessen nicht richtiger gewesen wäre, diesen Schäden abzuhelfen und wenigstens für die Sonn- und Festtage das altehrwürdige, durch eine viele Jahrhunderte hindurch währende Verwendung als schön, würdig und zweckmäßig erprobte Parament zur Verzierung des Altares beizubehalten? Eine edle, stilvolle Altarbekleidung ist ein ebenso passender wie erhebender Schmuck der Stätte, auf der sich das erhabenste Geheimnis des katholischen Kultus vollzieht.

DRITTES KAPITEL

Es lassen sich drei Klassen von Altarbekleidungen unterscheiden: Altarbekleidungen aus gewebten Zeugen, aus Metall und aus Holztafeln. Es dürfte sich empfehlen, diese drei Arten in ihrer geschichtlichen Entwicklung gesondert zu betrachten. Wir beginnen mit der aus Zeug hergestellten Altarbekleidung.

AUS ZEUG GEMACHTE ALTARBEKLEIDUNGEN

I. DAS MATERIAL UND DIE FARBE DER ZEUGALTARBEKLEIDUNG

1. Das Material. Die Altarbekleidung wurde von jeher mit Vorzug aus Zeug hergestellt, und zwar gebrauchte man zu ihr, soviel als möglich, die besten und kostbarsten Stoffe. Die hohe Würde und die erhabene Bedeutung des Altares erheischte, so glaubte man mit Recht, daß man das Vorzüglichste, was man zur Verfügung hatte oder beschaffen konnte, zu seiner Ausstattung verwendete. Auf dem Altare wurde ja das unblutige Opfer des Neuen Bundes dargebracht; er war deshalb das vornehmste Gerät im

Gotteshause, der Mittelpunkt, um den sich alles andere gruppierte, das Herz, von dem jeder Pulsschlag des liturgischen Lebens, das sich im Gotteshause entfaltete, ausging. Auch galt der Altar von alters her in besonderem Sinne als Symbol Christi, ihn bekleiden hieß deshalb gleichsam Christum selbst bekleiden.

So dachte und hielt man es schon in altchristlicher Zeit, wie aus den früher angeführten Zeugnissen genügsam hervorgeht[1], und so dachte und hielt man es das ganze Mittelalter. Man durchgehe beispielsweise die Vitae des Papstbuches mit ihren ebenso interessanten wie lehrreichen Angaben über das Material der vestes, welche die Päpste des 8. und 9. Jahrhunderts zum Schmuck der Altäre der römischen Kirchen anfertigen ließen. Die kostbarsten und seltensten Zeuge, die man damals besaß, wurden zu ihrer Herstellung benutzt: Vestis de stauracin, vestis ex auro texta (auro textilis), vestis olosirica, vestis de chrysoclabo, vestis de blattin, vestis rubea alitina, vestis de fundato, vestis de quadrapulo heißt es immer wieder von neuem in den Vitae. Wie im Papstbuch, so verhält es sich aber ähnlich in den mittelalterlichen Inventaren. Soweit sie Mitteilungen über den Stoff der Altarbekleidung bringen — in denjenigen des 13., 14. und 15. Jahrhunderts geschieht das vielfach sehr ausgiebig — sind die Zeuge, aus denen die in ihnen verzeichneten pallia, frontalia, und wie immer die Altarbekleidung genannt wird, bestanden, durchwegs dieselben kostbaren Seidengewebe, aus denen die Meßgewänder gemacht waren.

Sehr lehrreich sind in dieser Hinsicht z. B. die Inventare von St. Peter zu Rom, namentlich das Inventar von 1436 mit seiner langen Reihe der prächtigsten, aus herrlichen Goldbrokaten angefertigten Altarpallia[2], das Inventar von S. Francesco zu Assisi aus dem Jahre 1341, das an Zahl und Kostbarkeit der Altarantependien demjenigen von St. Peter kaum nachsteht[3], das Inventar des Domes zu Mailand aus dem Jahre 1445[4], das Inventar von S. Maria in Via Lata zu Rom von 1454—1456[5], das Inventar von St. Albans (ca. 1400)[6], das Inventar der Westminsterabtei zu London von 1388[7], das Inventar der Kathedrale zu Amiens von 1419[8], das Inventar der Franziskanerkirche zu Avignon von 1359[9], das Inventar der St-Chapelle zu Bourges von 1404[10], das Inventar der Ste-Chapelle zu Chambéry von 1497[11], das Inventar der Kapelle Karls des Kühnen von 1467[12], das Inventar Martins von Aragonien aus dem Jahre 1409[13], die Inventare des Domes zu Prag von 1355 und 1387[14] u. a.

Freilich war es nicht überall möglich, solch kostbare Antependien zu beschaffen, wie sie uns in den genannten und zahlreichen sonstigen Inventaren in Fülle entgegentreten. In minderbemittelten Kirchen, zumal in armen Landkirchen, mögen oft genug die dazu erforderlichen Mittel gefehlt haben. Hier müßte man sich deshalb mit Antependien aus Wollzeugen oder Leinwand begnügen, doch pflegte man dieselben durch Malerei, durch Stickerei, aufgenähte Zierbesätze u. ä. in einer ihrer Bestimmung entsprechenden Weise zu verzieren. Duo panni linei (ante altare) floribus incisi . . . duo panni linei ante altare, quorum unus est depictus et alter e nigro et albo variatus . . . item tres panni linei incisi et picti ante altare, lesen wir bei-

[1] Vgl. oben S. 22 f.
[2] Müntz 67 f.
[3] Fratini G., Storia della basilica di s. Francesco in Assisi (Prato 1882) 171 f.
[4] Magistretti Marco, Due inventari del duomo di Milano del secolo XV. (Milano 1909).
[5] Cavazzi Luigi, La diaconia di S. Maria in Via Lata (Roma 1908) 372 f.
[6] Annales Monast. s. Albani II (London 1871) 357 f.
[7] Archaeol. LII, 1 (1890) 228.
[8] Mémoires de la Société des Antiq. de Picardie 1850, 318 f.
[9] Bullet. des Soc. sav. 5e ser. III (1872) 441 f.
[10] Mémoires de la commission historique du Cher I, 1 (1857) 79 f.
[11] Miscellanea di storia italiana XXII (1884) 120 f.
[12] Laborde (Le comte de), Les ducs de Bourgogne II (1851) 41 f.
[13] Estudis universitaris catalans IV (1910) 405 f.
[14] Podlaha XXI und XLI.

spielsweise in den Inventaren von Sunning, Sandhurst und Mere[15]; pallia linea tincta (ad altare induendum) 2 im Inventar von Staffelsee (810)[16]; frontales lineos ornatos im Verzeichnis der Gaben Alfons II. von Asturien für die Kathedrale von Oviedo (812)[17]; item unum dossale de panno lineo cum crucifixo im Inventar von S. Maria in Via Lata zu Rom[18]. Une aultre drapt de semblable sorte (nämlich de toille blainche de lin gaulchier, en façon de toille d'Épinal) à mettre au bas et devant led. autel, auquel drapt est inscript en grosses lectres noyres ouvrées Jhesus Maria, garnie par dessoubz ès deux flans de franges blanches, heißt es im Inventar von Poligny (Jura) von 1517[19]; 2 auterclothes for lenten time of lynne cloth, with crosses of purple in every cloth and an crowne of thornys hanging upon the hade of every crosse with a frountell (Überhang) to ye same of black bockeram im Inventar der Hungerfordkapelle der Kathedrale von Salisbury (1472)[20]; der Fürhang rott und plab leinbat, auff der leisten ein guldeine portten, im Inventar der Morandskapelle in St. Stephan zu Wien von 1426[21]. Um 1200 schenkten Ada, Agnes und andere Angehörige der Familie der Herren von Avesnes der Abtei Liessies pannum lineum serico et acu pictum qui festis diebus altari apponitur[22].

Wie diese aus Leinwand gemachten Altarbekleidungen beschaffen waren, zeigen mehrere bemerkenswerte Beispiele, die sich aus dem Mittelalter bis heute erhalten haben. Im Museum zu Braunschweig befindet sich ein bemaltes Leinwandantependium aus dem 15. Jahrhundert. In seiner Mitte ist umgeben von kreisförmiger Umrahmung das Lamm Gottes mit der Siegesfahne dargestellt, in den Ecken in kleineren Rundscheiben je ein Evangelistensymbol. Rechts vom Lamm steht St. Georg, links Maria. Der Grund des Tuches ist mit grünen und roten Ranken übermalt. Ein aus Niedersteinach stammendes Leinwandantependium im Museum des Sächsischen Altertumsvereins zu Dresden, das der gleichen Zeit angehört, ist mit Bildwerk bedruckt. In der Mitte thront Maria; neben ihr stehen die hll. Katharina und Barbara. Umgeben sind die Figuren von einer aus stilisierten Wolken und Rosetten gebildeten Einfassung. Unten befindet sich ein Fries mit Hunden, welche Hasen jagen. Ein aus Leinwand gemachtes Antependium zu Wichmannsburg (Amt Medingen, Lüneburg), das sich jetzt zu Hannover im Welfenmuseum befindet, zeigt in Malerei unter fünf gotischen Arkaden fünf Szenen aus dem Leben Christi, die Verkündigung, Geburt, Kreuzigung und Auferstehung[23]. Ein bemaltes Leinwandantependium im Kapellensaal des Münchener Nationalmuseums weist auf hellblauem Grund, der in Gold und dunkelblau mit einem entarteten Granatapfelmuster belebt ist, den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes auf. Ein Antependium aus Leinwand im historischen Museum zu Stockholm ist mit aufgedruckten Figuren und Ornamenten ausgestattet[24].

Ungemein interessant ist ein köstliches Linnenantependium aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, das sich in der Marienberger Kirche zu Helmstedt befindet. Es ist teils in gebleichtem, teils in ungebleichtem Zwirn reich mit figürlichen Darstellungen bestickt. Seide ist nur zu den Inschriften und zu einigen kleineren Ornamenten gebraucht worden. Die Mitte des Antependiums nimmt Christus auf dem Regenbogen ein; die Zwickel der den Heiland umrahmenden, mit Sternchen verzierten, spitzovalen Einfassung enthalten die Evangelistensymbole (Tafel 117). Rechts und links schließen sich an die Mitteldarstellung je drei spitzbogige Arkaden an, unter denen dort die Figuren der hll. Johannes d. T., Paulus und Nikolaus, hier aber nur mehr die der Gottesmutter und des hl. Petrus stehen, da die dritte zur Linken, die des

[15] Vetus registrum Sarisberiense (London 1883) I, 275 f.

[16] M. G. Leges II, 1, 250.

[17] Florez XXXVII, 313.

[18] L. Cavazzi, La diaconia di S. Maria in Via Lata 372.

[19] Bullet. de soc. sav. 6e sér. IV (1877) 234.

[20] The Wiltshire Magazine XI (1869) 336.

[21] Mitt. XIV (1869) C.

[22] Dehaisnes, Doc. 28.

[23] Mithoff IV, 272.

[24] Bergens Museums Aarsberetning for 1889 (Bergen 1890) 18.

hl. Augustinus, heute leider zum größten Teil zerstört ist. Ein schmales Börtchen, das sich oberhalb der figürlichen Darstellungen hinzieht, gibt die Namen derselben an. In den Zwickeln der Arkadenbogen sind Halbfiguren von Engeln angebracht. Den oberen Abschluß des Antependiums bildet ein schöner romanischer Rankenfries, den unteren eine Folge niedriger rundbogiger Arkaden, welche die Halbfiguren Marias mit dem Jesuskinde und der zwölf Apostel bergen, und oben wie unten von einem eine Inschrift aufweisenden Börtchen begleitet werden. Aus der Inschrift, welche sich rechts und links den Rand des Antependiums entlang zieht, erhellt, daß das Antependium für das Kloster Heiningen a. d. Ocker angefertigt wurde. Der Leinengrund ist durch Zusammenschieben und Verbinden der Fäden fein genetzt worden, um die Figuren und das Ornament kräftiger hervortreten zu lassen[25].

Ein anderes hervorragendes Leinwandantependium des 13. Jahrhunderts, das ebenfalls reich mit Linnenstickereien verziert ist, gibt es im Museum zu Wernigerode. Es enthält zwei szenische Darstellungen, links das Mahl im Hause Simons des Aussätzigen, rechts Maria Magdalena zu Füßen des Auferstandenen. Um das Ganze zieht sich ein Fries mit der in Majuskeln ausgeführten Inschrift: A phariseo es invitatus Marie ferculis saciatus — multum dim(i)ttis mulc(=t)um amanti — discite quo dolore ardet que inter epulos flere + roa(= non) erubescit +[26].

Das Provinzialmuseum zu Stralsund besitzt ein spätmittelalterliches leinenes Antependium, das mit Gold- und Seidenstickereien verziert ist. In seiner Mitte ist unter einem Baldachin der Heiland mit Fahne und Buch angebracht, rechts und links ein Schild mit Kreuz, Krone und Kelch. Zwischen Figur und Schilden steht ein schlankes Bäumchen, dessen Zweige in großblätterige Blumen enden. Den oberen Rand entlang läuft die Inschrift: O quam metuendus est locus iste.

Aus Wollzeugen gemachte Altarbekleidungen werden in den mittelalterlichen Inventaren nur selten aufgeführt. Ein dem 15. Jahrhundert entstammendes Antependium in der Stiftskirche zu Obernkirchen (R.-B. Kassel) besteht aus dunkelrotem Tuch; es ist von einem grünen mit Ranken und Blumen bestickten Streifen umsäumt und zeigt unter fünf flachen Sternbogen figürliche Darstellungen, unter dem breiteren mittleren Bogen Maria mit Engelchen, unter den übrigen schmäleren rechts die hll. Maria Magdalena und Georg, links die hl. Eulalia und den hl. Michael. Unter den Figuren stehen in großen gotischen Minuskeln die Namen derselben, die Fläche über den Bogen ist mit Sternen belebt. Ein Antependium im Welfenmuseum, das wie das früher erwähnte aus Wichmannsburg stammt, ist aus blauem Tuch gemacht und mit Stickereien von großartigem Gehalt, aber mangelhafter Ausführung geschmückt. In den vier Ecken sind Rundmedaillons angebracht, welche Halbfiguren (Maria mit dem Jesuskind, St. Michael, den hl. Johannes d. T., und eine weibliche Heilige) enthalten. Den übrigen Raum nimmt eine von größeren und kleineren Nebenszenen (Geburt Christi, Verkündigung der Geburt, Abrahams Opfer, Einhornjagd, die Kundschafter mit der Traube, Auferstehung u. a.) begleitete Darstellung des Lebensbaumes ein, bei der ein ausgiebiger Gebrauch von Spruchbändern gemacht ist[27]. Über dem Bildwerk zieht sich den oberen Rand entlang eine Ranke als Abschluß hin.

Ein Antependium im Kestnermuseum zu Hannover ist aus schwarzem Tuch hergestellt (Tafel 117). Es gliedert sich in fünfzehn, auf drei Reihen verteilte quadratische Felder, von denen das mittlere der zweiten Reihe eine Darstellung der allerheiligsten Dreifaltigkeit umschließt, die andern Maria mit dem Kind, die hl. Anna Selbdritt und zwölf weibliche Heilige, Maria Magdalena, Agnes, Katharina, Doro-

[25] Vgl. auch Kd. des Herz. Braunschweig, Kreis Helmstedt I (Wolfenbüttel 1896) 44 nebst Abb. Tfl. VI.

[26] Kd. der Prov. Sachsen, Kr. Wernigerode 118. Bessere Abb. in P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden (Düsseldorf 1916) 737.

[27] Eine eingehende Beschreibung der Darstellungen bei Mithoff IV, 272, der indessen die Bedeutung der Hauptdarstellung nicht erkannt hat.

thea, Ursula, Cäcilia, Margareta, Gertrud, Apollonia, Barbara, Lucia und Agathe aufweisen; alles puppenhafte, wie von Kinderhänden entworfene Gestalten. Umrahmt sind die Darstellungen von einer in schönen Minuskeln ausgeführten, Anrufungen bildenden Inschrift. Die Schmalseiten des Antependiums werden von einer breiten, aus roten bzw. violettem Tuch bestehenden Borte begrenzt, die mit einem aus Herzen und Bäumchen zusammengesetzten Fries verziert ist. Figuren, Inschriften und Friese sind in sauberster Aufnähtechnik gearbeitet, deren Vortrefflichkeit in schroffem Gegensatz steht zur Minderwertigkeit des Figurenwerkes.

Ein dem Ende des 15. Jahrhunderts entstammendes Antependium in der Kirche zu Sülzenbrücken in Thüringen besteht aus blauem Tuch. In seiner Mitte sehen wir den Gekreuzigten; links stehen unter zwei rundbogigen Arkaden Maria und der hl. Wipertus, denen rechts in gleicher Anordnung der hl. Johannes und der hl. Pankratius entsprechen. Die Darstellungen sind in Gold und Seide gestickt[28].

Ein schönes besticktes Antependium aus dunkelblauem Tuch im Dom zu Xanten, eine Arbeit aus dem späten 15. Jahrhundert, weist zwischen zierlichen weißen Bäumchen, mit denen es belebt ist, die Figur des hl. Johannes d. T. und den Stier des hl. Lukas auf. Die Ornamente, wie die Figuren, sind in Aufnäharbeit ausgeführt[29].

Auch in der nachmittelalterlichen Zeit waren es vornehmlich die verschiedenen Arten von Seidenstoffen, Taft, Atlas, Damast, Brokat, Samt, die zur Anfertigung der Antependien gebraucht wurden. „Die für die feierlicheren Gelegenheiten bestimmten Pallia sollten aus Gold- oder Silberbrokat bestehen oder fein bestickt sein," so schreibt der hl. Karl vor, „die alltags gebrauchten aus sonstiger Seide oder aus Halbseide," doch könnten in ärmeren Kirchen auch die festtäglichen aus den letzgenannten Zeugen gemacht werden[30]. Mit besonderm Eifer tritt Jakob Myller in seinem Ornatus ecclesiasticus dafür ein, daß die Altarbekleidung nach Möglichkeit aus den besten Zeugen hergestellt werde. Wenn es Leute gebe, meint er, die aus dem fernen Indien mit ungeheuren Kosten die kostbarsten Stoffe herholten, um mit denselben ihren Leib, putridum cadaver et vermium saccum, zu verzieren, um wieviel mehr müßten dann die kirchlichen Prälaten nichts unversucht lassen, um den Altar, auf dem Christi Leib konsekriert, geopfert und genossen werde, geziemend zu schmücken. Es sollten demnach zu den Antependien nach Möglichkeit Gold- und Silbergewebe, Samte und die verschiedenen Arten ganzseidener Stoffe verwendet werden, halbseidene aber nur in ärmeren Kirchen. Leinwand und Wollzeuge solle man zu ihrer Herstellung nicht gebrauchen, doch will Myller die Benutzung von derartigen Altarvorsätzen dulden, soweit solche etwa schon vorhanden seien oder noch von frommen Leuten, zumal zum Andenken an Verstorbene, gestiftet werden würden[31]. Anspruchsloser und mehr auf die finanziellen Verhältnisse der Gemeinden Rücksicht nehmend erscheint die Salzburger Synode von 1616, wenn sie sich mit der Forderung begnügt: Curent de antependiis ex tela saltem vel ligno depictis[32].

Es war in der Tat nicht durchführbar, die Antependien nur aus Seide zu machen, zumal nicht auf dem Lande, und in unbemittelten Ortschaften. Man mußte häufig schon zufrieden sein, wenn man auch nur für die Festtage seidene zu beschaffen vermochte. Wir finden darum auch in den nachmittelalterlichen Inventaren neben seidenen Altarbekleidungen weiterhin solche aus Leinwand und namentlich aus Wollzeugen[33].

---

[28] Abb. in Kd. von Thüringen, Sachsen-Koburg und Gotha I, 175.

[29] Abb. bei de Farcy Tfl. 62. Das Antependium wird in den Kunstdenkmälern des Rheinlandes, Kr. Mörs, 142 irrtümlich als eine Arbeit aus dem Ende des 14. Jahrhunderts bezeichnet.

[30] Instr. fabr. eccl. l. 2, p. 2, C. de palliis (AA. eccl. Med. 625).

[31] C. 48; p. 85 s.

[32] C. 9 (Hartzh. IX, 270).

[33] Vgl. z. B. die sehr lehrreichen Inventare ermländischer Kirchen des 16. Jahrhunderts bei F. Hipler, Die ältesten Schatzverzeichnisse der ermländischen Kirchen (Braunsberg 1886) 6 f.

Nicht selten waren in der Zeit des Barocks Altarvorsätze aus gepreßtem, vergoldetem oder versilbertem und bemaltem Leder als Ersatz seidener Antependien. Wie man solches Leder selbst zu Kaseln, Dalmatiken, Stolen und Manipeln verwendete, so gebrauchte man es auch, und sicher mit mehr Recht, zu Antependien. Ein interessantes derartiges Lederantependium des späten 17. Jahrhunderts befindet sich im Nationalmuseum zu München. Die Mitte nimmt bei ihm eine Darstellung Marias mit dem Jesuskind ein. Selbst in Italien bürgerten sich Palliotti aus Leder ein, wie die beiden Lederantependien im Museo archeologico des Castello Sforzesco zu Mailand bekunden. In der Mitte enthält eines in einer Art Kartusche eine Darstellung der Heimsuchung Mariä, im übrigen ist es auf rotem Grund in Gold und Farben mit naturalistischem Blumenwerk und barockem Ornament bemalt. Als Einfassung dient an allen Seiten ein breiter Gold- und schmälerer Silberstreifen. Bei dem zweiten Antependium fehlt in der Mitte eine figürliche Darstellung. Die oben wie an den beiden Schmalseiten sich hinziehende breite Borte ist wie das Mittelfeld mit schweren Blumen bemalt. Ein anderes Lederantependium sah ich am Hochaltar in S. Marcellino zu Cremona. Zahlreiche Lederantependien aus dem 17. und 18. Jahrhundert haben sich noch in Schlesien erhalten. So besitzt beispielsweise der Dom zu Glogau noch acht derselben, die ehemalige Klosterkirche zu Grüssau noch sechs[34]. Ein Inventar von Freistadt aus dem Jahre 1687 verzeichnet außer seidenen, samtenen, „gemahlten von Leinwand" und einem „getruckten" Antependium „ein Newes von Leder mit Silber gemahltes vor daß große Altar, in der Kreutz Kapelle auch dergleichen, Noch ein schlechtes von Leder, Ein neues leedernes mit Silber und rot gemahlet"[35]. Ob es auch schon im Mittelalter Lederantependien gegeben habe, muß dahingestellt bleiben. Bekannt geworden ist mir keines[36], ebensowenig ist mir in mittelalterlichen Inventaren je ein aus Leder gemachtes Antependium begegnet.

Ein anderer Ersatz für Altarbekleidungen aus Seide bestand im 17. und 18. Jahrhundert in Antependien, die auf Malerleinwand in der Technik von Ölgemälden ausgeführt waren. Sie kommen allenthalben vor, besonders aber scheinen sie vielenorts in Italien beliebt gewesen zu sein, wo sich manche derartige Antependien aus jener Zeit bis heute im Gebrauch erhalten haben, und zwar selbst in hervorragenderen Kirchen, wie z. B. in S. Vittore zu Mailand und in der Chiesa Nuova zu Rom. Eine Verirrung und eine Geschmacklosigkeit war es, wenn man in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus Papiertapeten Antependien herstellte, was namentlich in Landkirchen geschah.

2. Die Farbe. Solange es noch keinen liturgischen Farbenkanon gab, bestand natürlich keine Bestimmung über die Farbe der Altarbekleidung. Aber auch als ein solcher in Geltung gekommen war, bezog man ihn, wie es scheint, nur auf die liturgische Gewandung, nicht aber auch auf die Altarbekleidung, die Altarvelen und die übrigen Behänge. Denn es muß auffallen, daß, wo immer vom liturgischen Farbenkanon gehandelt wird, nur von der liturgischen Gewandung die Rede ist, so beispielsweise bei Innocenz III.[1], bei Durandus[2], im 14. Ordo Mabillons[3], im Ordinale des Bischof Grandisson von

[34] Kd. der Prov. Schlesien, Regbez. Liegnitz, 30 382.

[35] J. Jungnitz, Visitationsberichte der Diözese Breslau III (Breslau 1907) 562 f.

[36] Enlart spricht (Manuel d'arch. franç. I, 729, note 3) von einem schönen Antependium aus vergoldetem, bemaltem Leder in St-Wulfran zu Abbeville, das angeblich dem 15. Jahrhundert angehören soll. Ich zweifle kaum, daß es erst der Zeit des Barocks entstammt.

[1] De sacro altaris mysterio l. 1, c. 65 (M. 217, 799).

[2] Rat. l. 3, c. 18.

[3] C. 48 49 (M. 78, 1154): Praeterea praevideant clerici capellae, quae vestimenta pontifici et ministris conveniant, et sint coloris tempori congruentis . . . circa quot sciendum est, quod sancta romana ecclesia quinque coloribus utitur in sacris vestibus. Das dorsale wird dort erwähnt, ohne daß irgendwie von seiner Farbe die Rede wäre, anders wie bei der liturgischen Gewandung.

Exeter[4] u. a. Auch sonst ist mir keine mittelalterliche Vorschrift begegnet, nach der auch die Altarbekleidung sich nach der liturgischen Farbe des Tages des Festes richten sollte.

In den Inventaren befindet sich bei den Angaben über die Antependien bisweilen dem einen oder anderen derselben die Notiz angefügt, es sei für den Hochaltar oder für sonst einen der Altäre bestimmt. Auch kommt gelegentlich der Zusatz vor, es sei die betreffende Altarbekleidung an gewöhnlichen Tagen bzw. an hohen Festen zu verwenden oder es begegnet uns die Bemerkung, das Parament diene zum Schmuck des Altares in der Fastenzeit. Allein das ist auch alles, auf was sich eine etwaige Weisung der Inventare zu beschränken pflegte. Es ist geradezu eine Ausnahme, wenn das Inventar der Prager Domkirche von 1355 den in ihm aufgeführten Antependien zum Teil genauere Angaben über ihre Verwendung anfügt. Dieselben sind sehr lehrreich. Denn sie zeigen, daß man sich zwar hinsichtlich des Gebrauchs der Antependien im Dom einigermaßen nach der jeweiligen liturgischen Tages- und Festesfarbe richtete, daß aber eine streng durchgeführte Regel dafür keineswegs bestand.

Was nämlich unter der Rubrik De inventione ornamentorum über die Benutzung der Meßgewänder gesagt wird, entspricht keineswegs immer der Notiz über den Gebrauch der Antependien der gleichen Farbe. So verzeichnet das Inventar für das Fest Maria Himmelfahrt einen gelben, für die Oktav desselben sowie die Oktav von Maria Geburt einen blauen Ornat, während es bezüglich der palla sagt: Item palla flavea cum imaginibus beatae Virginis et duobus angelis quae sunt festivitatum beatae Virginis. Ferner notiert es für das Fest des hl. Wenzeslaus einen ornatus in marmato diversi coloris, für das des hl. Vitus einen ornatus de nachone superbrinatico (dunkelbraun), die palla, die an diesen Festen gebraucht wurde, war dagegen rot: Palla rubea cum grifonibus de imperiali festivitatum patronorum. Bei verschiedenen pallae waren die auf denselben befindlichen Darstellungen, nicht die Farbe für die Verwendung bestimmend: Palla cum imaginibus resurrectionis, quae est de paschali tempore . . . rubea palla cum crucifixo, quae est festivitatum s. crucis . . . palla cum imaginibus angelorum, quae est festi s. Michaelis[5].

Übrigens galt der Farbenkanon selbst da, wo man ihn etwa auf das Antependium anwandte, wohl nur für dasjenige des Hochaltares. Ihn auch auf die Altarbekleidung der Nebenaltäre anzuwenden, war schon durch den Umstand ausgeschlossen, daß deren Zahl in den spätmittelalterlichen Kirchen bei weitem zu groß war, als daß man bei ihnen das Antependium stets nach Zeit und Tag und einfallendem Fest hätte wechseln können. Es haben deshalb auch die Nebenaltäre noch im 16. Jahrhundert in den Inventaren der Regel nach nur ein oder zwei Antependien[6].

Das römische Missale hat zwar das Antependium als solches vorgeschrieben, es macht aber bezüglich seiner Farbe die einschränkende Bemerkung: Coloris, quoad fieri potest, diei festo vel officio convenientis. Von einer strengen Vorschrift, der Altarbekleidung die Farbe des jeweiligen kirchlichen Festes oder Offiziums zu geben, kann darum nicht die Rede sein.

Das Caeremoniale episcoporum macht freilich jenen Zusatz nicht[7], wenn es Anweisung gibt, die Altäre mit pallia aurea vel argentea aut serica, auro per-

---

[4] J. N. Dalton, Ordinale Exon. I (London 1909) 12.

[5] Podlaha XVIII, XXI.

[6] Vgl. z. B. das Inventar des Frauenburger Domes von 1578, das für die Nebenaltäre meist nur zwei Antependien verzeichnet, bisweilen selbst nur eines. Bloß zwei Altäre, der des Dekans und der Thomasaltar erfreuten sich einer größeren Zahl von Antependien. (Hipler 31 f.)

[7] L. 1, c. 12, n. 11 16.

pulchre contexta coloris festivitati congruentis zu schmücken, allein dieselbe handelt von einer Ausstattung der Altäre „in Kathedral- und Kollegiatkirchen, welche einen zahlreichen Klerus und ausgiebiges Gerät haben[8]", und zwar von ihrer Ausstattung an besonders festlichen Tagen oder bei Gelegenheit bischöflicher Pontifikalfunktionen. Sie kann und darf also keineswegs verallgemeinert werden. Der hl. Karl verlangt in seiner Instructio fabricae ecclesiae[9] für alle Altäre, auch der Pfarrkirchen, Antependien in allen fünf Kirchenfarben, und zwar für alle dotierten Altäre in doppelter Aufmachung, für die gewöhnlichen und für die Festtage[10], eine ideale Verordnung, die aber leichter zu erlassen, als wie die Folge lehrte, in die Praxis überzuführen und zu verwirklichen war.

II. FORM UND BEFESTIGUNG DER ZEUGALTARBEKLEIDUNG

1. Die Form der Altarbekleidung. Daß die Altarbekleidung im Osten in altchristlicher Zeit nicht bloß die Front, sondern auch die übrigen drei Seiten des Altares verhüllte, erfahren wir aus des Paulus Silentiarius Beschreibung des Altares der Hagia Sophia und seiner kostbaren Ausstattung[1]. Eine Illustration seiner Schilderung bietet die früher erwähnte Miniatur der Wiener Genesis[2] (Tafel 115). Auch in der Folge blieb es im Osten Brauch, den Altar auf allen Seiten zu bekleiden: jedenfalls verhielt es sich so im griechischen Ritus.

Belege aus dem 9. Jahrhundert bieten hierfür die Miniaturen der Homilien Gregors von Nazianz in der Pariser Nationalbibliothek f. gr. 510[3]. Aus der Wende des 10. haben wir solche in Gestalt der herrlichen Miniaturen des Menologium Basilius II. in der Vatikanischen Bibliothek (Tafel 116, 146 und 151). Überall ist der Altar nicht bloß an der Front, sondern auch an den übrigen Seiten bekleidet, und zwar erscheint der Behang der Seiten des Altares so mit der Bedeckung der Mensa verbunden, daß es kaum zweifelhaft sein kann, daß diese mit der Bekleidung der Seiten ein zusammenhängendes Ganze und einen einheitlichen Überzug des ganzen Altares bildete, daß also die *ἐνδυτή* schon damals dieselbe Form hatte, die ihr noch heute im griechischen Ritus eigen ist. Mit anderen Worten, daß in diesem seit altchristlicher Zeit bezüglich der formellen Beschaffenheit der Altarbekleidung ein wesentlicher Wechsel nicht eingetreten ist.

Auch im Westen wurde der Altar ursprünglich wohl an allen Seiten bekleidet.

So zeigen ihn die beiden Mosaiken in S. Apollinare in Classe und in S. Vitale zu Ravenna. Nichts aber weist daraufhin, daß diese Darstellungen unzutreffend sind und die Bekleidung des Altares, wie sie uns auf ihnen entgegentritt, auf Rechnung des Künstlers zu setzen ist. Auch die Bezeichnungen coopertorium und vestis, wie die Altarbekleidung im Papstbuch genannt wird, scheinen auf eine den Altar an allen Seiten umgebende Verhüllung hinzuweisen. Das um so mehr, als für einen Altar, wie er zu Rom gebräuchlich war, d. h. einen Altar, der frei vor der Apsis aufgestellt und so gerichtet war, daß der Zelebrans hinter ihm dem Volke zugewandt

---

[8] L. c. n. 1.

[9] L. 2, p. 1, c. 1 s. (AA. eccl. Med. 609 s.).

[10] Vgl. auch die Bestimmungen der Provinzialsynoden von Toulouse von 1590 (P. III, c. 1, n. 17 [H. X, 1808]), Avignon von 1594 (Tit. 24 [H. X, 1850]) und Prag von 1605 (C. 12 [Hartzh. VIII, 690]) sowie der Synode von Ermland von 1610 (Tit. de sacrif. missae [l. c. IX, 117]), desgleichen Jac Myller, Ornat. eccl. c. 49 (Monachii 1590) p. 87.

[1] Vgl. oben S. 21.

[2] Vgl. S. 31.

[3] Vgl. z. B. J. Braun, Die liturg. Gewandung (Freiburg 1907) Bild 287, S. 606 und Roh. VI, pl. 506.

seinen Platz hatte, eine Bekleidung aller Seiten, wenn auch nicht gerade notwendig, so doch jedenfalls das natürlichste und entsprechendste war.

Indirekt deutet der Liber Pontificalis an, daß die vestis alle Seiten des Altares umgab, wenn er in der Vita Gregorii IV.[4] bezüglich einer mit Goldstoff verzierten Altarbekleidung, die der Papst für die Laterankirche anfertigen ließ, hervorhebt, sie habe an der Vorderseite des Altares eine Darstellung der beiden Johannes gehabt: Vestem cum chrysoclabo I, habentem in frontem altaris historiam beatissimorum Baptistae et Evangelistae Johannis[5]. Von der Bekleidung der Seiten des Altares ist ausdrücklich die Rede, wenn es bezüglich einer Altarbekleidung, die Leo III. für die Paulusbasilika anfertigen ließ, heißt: Vestem chrisoclabam mirae magnitudinis . . . cum periclisin de chrisoclabo undique cum margaritis ornatam et ab utrisque lateribus blathin cum chrisoclabo decoratam[6], oder eine von Leo IV. für St. Peter gestiftete vestis mit den Worten beschrieben wird: Fecit vestem aurotextam candidis per totum margaritis fulgentem et in dextra laevaque tabulas gemmatas habentem[7]. Von der Vorder- und der Rückseite der Altarbekleidung spricht das Papstbuch, wenn es eine von Leo IV. der Laurentiusbasilika gespendete vestis mit den Worten beschreibt: Vestem de serico mundo cum aquilis, habens tabulas auro textas III ex utraque parte, habentem martyrium praedicti martyris depicto et imago praedicti praesulis[8], oder, wenn es von einer vom Kaiser Michael dem Papste Nikolaus I. geschenkten kostbaren Altarbekleidung sagt: Vestem de chrysoclabo cum gemmis albis, habentem historiam Salvatoris et beatum Petrum et Paulum et alios apostolos cum arbustas et rosas utraque parte altaris[9]. Einen reicheren Schmuck erhielt die Altarbekleidung in der Regel wohl nur an der dem Volk zugekehrten Seite des Altares, die zwar von der Apsis her, in welcher Bischof und Priester ihre Sitze hatten, seine Rückseite, vom Schiff der Kirche aus aber seine Front bildete. Es ist daher hauptsächlich von ihr zu verstehen, was der Liber Pontificalis von der Verzierung der vestes zu erzählen weiß.

Wie weit in vorkarolingischer Zeit im Westen der Brauch verbreitet war, den Altar an allen Seiten zu bekleiden, ist nicht festzustellen, ebensowenig wie lange derselbe sich dort erhielt. Die Inventare der älteren Zeit, die allein in Betracht kommen — in den späteren hat die Altarbekleidung den Charakter des heutigen Antependiums —, sind zu unbestimmt, als daß ihnen etwas Sicheres zu entnehmen wäre. Die Bildwerke aber, die uns Aufschluß geben sollten, sind zu einem sehr großen Teil unzuverlässig, ja irreführend, weil sie in ihren Einzelheiten willkürliche Erzeugnisse der Phantasie sind oder weil Altartücher und Altarbekleidung auf ihnen miteinander verquickt und verwechselt erscheinen. Andere sind ungenügend, weil sie lediglich die Vorderseite des Altares zur Schau bringen. Auch ist nicht immer klar, ob die Ornamentierung der Seiten des Altares nur eine Dekoration des Stipes oder eine Altarbekleidung darstellen soll.

Zu den vertrauenswürdigeren Darstellungen gehören einige Miniaturen der Berner Prudentiushandschrift (9. Jahrhundert)[10], Miniaturen der Bibel von S. Paolo zu Rom (9. Jahrhundert) (Tafel 115), eine Miniatur des Tropars von Prüm in der Nationalbibliothek zu Paris (Ende 10. Jahrhundert) (Tafel 115), die Miniatur einer Minde-

[4] N. 478 (Duch. II, 82).

[5] Vgl. auch Vita Leonis III. n. 367 (Duch. II, 4): In s. Prisca vestis alba holoserica ornata in circuitu blatti byzantio et in fronte crucem de chrisoclabo.

[6] N. 395 (Duch. II, 16).

[7] N. 552 (Duch. II, 133).

[8] N. 526 (Duch. II, 120).

[9] N. 585 (Duch. II, 154).

[10] R. Stettiner, Die illustrierten Prudentiushandschriften (Berlin 1905) Tfl. 132 135.

ner Handschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin (Anfang 11. Jahrhundert) (Tafel 116), zwei der Fresken in der Unterkirche von S. Clemente zu Rom: Eine Witwe findet nach Jahresfrist den verlorenen Sohn lebend im Grabkirchlein des hl. Klemens wieder (Tafel 146) und Sisinnius wird gestraft (Ende 11. Jahrhundert), sowie ein Mosaik in S. Marco zu Venedig: Bittmesse und Wiederauffindung des Leibes des hl. Markus (13. Jahrhundert), doch mag sich bei dem letztgenannten in der Darstellung byzantinischer Einfluß geltend machen. Auf allen diesen Bildwerken erscheint der Altar nicht bloß an der Front, sondern auch an der Seite, die außerdem noch sichtbar ist, bekleidet. Wir werden also aus ihnen wohl folgern dürfen, daß der Altar wenigstens hier und dort noch in verhältnismäßig später Zeit ringsum bekleidet wurde. Bestätigt wird das durch die Gesta Innocenz' III., denen zufolge dieser der lateranischen Basilika schenkte pretiosam vestem de examito rubeo deauratum, undique cooperientem altare, habentem ab anteriore parte imaginem Salvatoris et imagines B. Virginis, Johannis Baptistae, principis Apostolorum et imperatoris mirabiliter insignitas[11], also eine Bekleidung, die den Altar ringsum umgab und an dessen Vorderseite mit Bildwerk reich verziert war.

Nicht festzustellen ist, wieweit die spätere Gepflogenheit, den Altar nur an der Front mit einer Bekleidung auszustatten, in die Vergangenheit hinaufreicht. Jedenfalls kannte man im Westen den Brauch schon wenigstens im 9. Jahrhundert. Das beweist der Name Frontale zur Genüge, den die Altarbekleidung bereits damals in Spanien führte, und nicht bloß das, wir dürfen aus ihm auch schließen, daß die Gepflogenheit, nur die Altarfront zu bekleiden, dort um jene Zeit schon sehr verbreitet war. Um die Wende des 1. Jahrtausends war das im ganzen Westen wohl bereits das Gewöhnlichere, seit etwa dem 12.—13. Jahrhundert aber die Regel. Man hielt es aber so nicht bloß bei den zahlreichen Nebenaltären, die ja auch fast immer entweder der Wand unmittelbar angebaut oder doch dicht vor ihr angebracht waren, sondern auch beim Hochaltar, der nun meist so tief in der Apsis oder im Chor aufgestellt war, daß seine Rückseite nicht zur Geltung kam, und zudem nicht selten mit einem Retabel oder mit einem Hinterbau zum Aufstellen von Reliquien ausgestattet zu sein pflegte.

Die Rückseite des Altares mit einer Bekleidung zu schmücken, lag nur dort ein Anlaß vor, wo der zelebrierende Priester im Festhalten an altem Brauch hinter demselben stand, wie es in manchen Kirchen Roms sowie vereinzelt auch sonst in Italien noch üblich war[12]. In diesem Falle konnte es freilich angemessen erscheinen, ihn auch rückwärts mit einem Pallium zu versehen. Ausdrücklich gibt der Ordo des Jakobus Gajetanus, der 14. Mabillons, die Anweisung, für das Pontifikalamt, welches ein Kardinalbischof in einer Kirche feiern wolle, nicht bloß einen pannus sericus, qui dicitur dorsale, samt einem aurifrigium ad adornandum faciem altaris mitzunehmen, sondern auch noch aliquem alium pannum seu pannos sericos, quibus uti possint ad alia mysteria quae praedicta sunt, si necesse fuerit, utpote ad ornandum posteriorem partem altaris, si eius dispositio id requirat[13]. Ebenso schreibt noch das Caeremoniale episcoporum vor, es solle der Altar für Pontifikalfunktionen, falls er frei stehe, tum a parte anteriori quam posteriori mit einem Pallium geschmückt werden[14].

Etwas häufiger als hinten am Altare mag man an den Seiten desselben eine Bekleidung angebracht haben, indem man das Antependium der Front sich an den-

[11] N. 145 (M. 214, CCIV).
[12] Vgl. Bd. I, S. 411 f.
[13] C. 48 (M. 78, 1154). Statt mysteria ist wohl ministeria zu lesen.
[14] L. 1, c. 12, n. 11.

selben fortsetzen ließ. Hat man doch selbst den Silberpalliotto des Jakobusaltares des Domes zu Pistoja und des Hochaltares im Baptisterium zu Florenz, jetzt in der Opera del Duomo, auch an den beiden Seiten des Altares fortgeführt. Immerhin dürfte nicht einmal das gerade oft geschehen sein, da die Seiten des Altares genügend durch die über sie herabhangenden, sehr häufig mit Zierbesätzen ausgestatteten Enden des Altartuches verdeckt und verziert wurden.

Bei den Altarbekleidungen, welche uns in den Inventaren des späteren Mittelalters in so großer Fülle begegnen, handelt es sich anscheinend stets um eine Bekleidung der Front, nicht um eine Bekleidung, die auch die Seiten des Altares umfaßte. Ebenso dienten alle aus Zeug gemachten Antependien, die sich aus dem Mittelalter erhalten haben, lediglich zur Ausstattung der Altarfront. Freilich geht keines über das 13. Jahrhundert hinaus.

In nachmittelalterlicher Zeit war die Altarbekleidung noch mehr, als das schon im späteren Mittelalter der Fall gewesen war, ausschließlich Schmuck der Altarfront.

2. Befestigung der Altarbekleidung. Über die Weise, wie man im Mittelalter die Bekleidung am Altare befestigte, sind wir nur mangelhaft unterrichtet. Die Inventare wissen uns darüber sehr wenig mitzuteilen; die Bildwerke lassen kaum je erkennen, wie man sie am Altare festmachte. Die mittelalterlichen Antependien aber, die auf uns gekommen sind, entbehren heute leider fast immer der Vorrichtung, mittels der sie einst am Altare befestigt wurden; es sind geradezu Ausnahmen, wo dieselbe noch vorhanden ist.

Sicher ist, daß die Antependien vielfach am Altare nur aufgehängt wurden. Die mittelalterlichen Bildwerke sowie die Altarbekleidungen, bei denen sich die Befestigungsvorrichtung ganz oder in Resten erhalten hat, lassen daran keinen Zweifel. Zudem weisen Namen wie antependium, hanging, fürhang, pallium, pannus mit Bestimmtheit darauf hin. Es scheint aber, daß das Aufhängen auf dreierlei Weise bewerkstelligt wurde.

Die einfachste bestand darin, daß man das Antependium an eines der Altartücher annähte, oder daß man seinen oberen Rand entlang einen breiten Zeugstreifen ansetzte, den man unter den Altartüchern über die Mensa ausbreitete. Unum frontale cum mappa (Altartuch) adjuncta et aliud strictum (Überhang), lesen wir in einem Verzeichnis der Paramente und liturgischen Geräte, welche Abt Gotfried von Croyland (1299—1321) der Abtei Peterborough schenkte[1]. Ein schönes Antependium des 13. Jahrhunderts im Dom zu Halberstadt zeigt noch heute oben den Rand entlang den Zeugstreifen, mittels dessen es am Altar befestigt wurde.

Der Brauch, das Antependium zum Zweck der Befestigung an einem der Altartücher oder an einem Zeugstreifen anzunähen, erhielt sich hier und dort bis in das späte 17. Jahrhundert. So heißt es noch im Inventar des Domes zu Frauenburg von 1578: Antependium et serico violaceo, auro inserto, habens pallam (Altartuch) assutam cum laciniis (Fransen) . . . aliae pallae simplices quinque, quae sunt assutae antependiis[1a]. Und noch nach Verlauf von zwei Jahrzehnten lesen wir in einem Inventar desselben Domes (1598): Antependium quotidianum ex serico caeruleo auro inserto cum instita (der obere Besatz an Stelle des Überhanges) habens pallam antiquam assutam, antependium ex serico florisato

[1] Sparke, Historiae Angl. SS. (London 1723) 168. [1a] Hipler 30.

vulgo Brocatell cum instita habens pallam annexam, antependium ex veluto nigro habens institam cum mappa assuta ex tela nigra[2].

Indessen war diese erste Weise nur bei leichteren Antependien anwendbar; bei schweren, wie z. B. bei Antependien, die mit Stickereien beladen waren, war sie nicht am Platze. Solche hing man daher mit Hilfe von Ringen oder Bändern, die man an das Antependium annähte, an Häkchen, Pflöcken oder einer Stange auf, welche man an oder unter der Mensa des Altares anbrachte. Ein mit Perlstickereien und vergoldeten Silberplättchen reichgeschmücktes Altarfrontale des Welfenmuseums zu Hannover, eine Arbeit des späten 13. Jahrhunderts, zeigt noch am oberen Saume die Ringe, an denen es einst am Altar aufgehängt wurde; ein aus dunkelrotem Samtbrokat angefertigtes Antependium in der Altertumssammlung zu Lübeck hat noch oben die Haken, die ehedem zu seiner Befestigung dienten. Item unus pannus pro altari cum multis figuris arracamatis (bestickt) de auro et sirico diversorum colorum cum annulis de osse ab uno latere, heißt es in dem Inventar des Bischofs Johannes di Magnavia von Orvieto (1365)[3].

In älterer Zeit wurde diese zweite Art der Befestigung besonders auch dann, wie es scheint, angewendet, wenn die Bekleidung nicht glatt, sondern unter eleganter Faltenbildung den Altar umgeben sollte (Tafel 115).

Die dritte Weise bestand darin, daß man das Antependium an einem am Altar angebrachten Holzgerüst mittels Ringen oder Haken aufhing, oder mittels Bändern oder Schnüren anknüpfte. Sie empfahl sich namentlich bei Antependien, die reich mit Nadelmalereien und Goldstickereien verziert waren, und zwar sowohl, damit diese zu ihrer vollen Wirkung gebracht, als auch, damit sie mehr geschont und besser erhalten würden.

Wann der Brauch aufkam, am Altar zum Zweck der Befestigung des Antependiums ein Holzgerüst anzubringen, wissen wir nicht, doch war anscheinend schon das überaus kostbare dossale, welches von Kaiser Michael Paläologus dem Papst Gregor X. (1271—1276) geschenkt wurde und im Inventar der Schätze des Apostolischen Stuhles von 1295 weitläufig beschrieben wird, an einem solchen Gerüst festgemacht; denn es wird in den Angaben, die wir über dasselbe erhalten, namentlich auch ausdrücklich hervorgehoben, daß es an jeder Seite mit fünf Ringen aus vergoldetem Silber versehen war[4]. Auch über die Verbreitung, deren der Brauch sich im Mittelalter erfreute, sind wir nicht unterrichtet.

Ausdrücklich wird die dritte Weise (1600) im Caeremoniale episcoporum Klemens' VIII. vorgeschrieben. Das Antependium soll nicht knitterig und faltig, sondern, wie es geziemender ist, glatt ausgespannt erscheinen, und darum an einem Gerüst von geschnittenen quadratischen Hölzern, einem sog. telare, angebracht werden[5].

Eine eingehende Beschreibung des telare, von dem das Caeremoniale redet, gibt der hl. Karl in seiner Instructio fabricae ecclesiae[6]. Oben am Stipes soll eine vier Unzien (= ca. 7½ cm) breite Leiste aus Eichen- oder Nußbaumholz angebracht werden, und zwar rings um den ganzen Altar, falls derselbe freisteht, sonst vorne und an den Seiten. Im letzteren Falle müssen ihre beiden Enden an der Wand, vor der der Altar steht, festgemacht werden. An den vorderen Ecken des Stipes, bei freistehendem Altar aber auch an den beiden hinteren, soll ein vier Unzien breiter Pfosten aus Eichen- oder Nußbaumholz als Träger der Leiste aufgestellt werden. Die Leiste hat mit der Mensa abzuschließen und ist mit kleinen schwachen

---

[2] Zeitschrift III (1890) 175.

[3] Studi e documenti di storia e diritto XV (1894) 89.

[4] Bibl. XLVI (1885) 19: Et habet dictus pannus V annulos argenti deauratos a quolibet latere.

[5] L. 1, c. 12, n. 11: Pallia apponentur aurea ... eaque sectis quadratisque lignis munita, quae telaria vocant, ne rugosa aut sinuosa, sed extensa et explicata decentius conspiciantur.

[6] L. 1, c. 15 (AA. eccl. Med. 572).

Vertiefungen zu versehen, die ein Häkchen zur Aufnahme der Schnüre oder Ringe des Palliums enthalten. Eine derselben muß sich in der Mitte der Leiste befinden, die übrigen, deren Zahl von der Breite des Altares bestimmt wird, sollen in gleichen Abständen rechts und links von der mittleren angebracht werden. Von einer Leiste zwischen den Fußenden der Stützen, spricht die Instructio nicht, doch soll das Suppedaneum oben hart vor dem Altar mit einer coronix, einer Fußleiste, von etwa drei Finger (ca. 5—6 cm) Höhe versehen werden, zum Zwecke, das untere Ende des Antependiums zu verdecken.

Auch der Regensburger Generalvikar Myller beschreibt in seinem Ornatus genauer das telare. Seine Anweisungen decken sich meist fast wörtlich mit den Angaben des hl. Karl, doch empfiehlt Myller bei größeren Altären, auch in der Mitte der Front einen Pfosten als Stütze der oberen Leiste anzubringen. Auch sollen die Fußenden der Eckstützen durch einen Pfosten verbunden und an den Schmalseiten des Antependiums drei oder vier Bänder angesetzt werden, mittels deren dasselbe an den beiden vorderen Eckpfosten des Gerüstes angeknüpft werden könne[7].

Die dritte Weise des Aufhängens des Antependiums führte zu einer Befestigungsweise, bei welcher dasselbe den Charakter eines Behanges verlor und zur Vorsatztafel von der Art der Altarbekleidungen aus Metall und Holz wurde. Ein ständiges Holzgerüst am Altar als Mittel zum Anbringen des Antependiums bot namentlich zwei Vorteile: erstens bedurfte man bei ihm nur eines einzigen derartigen Rahmenwerkes, und zweitens gewährte es die Möglichkeit, den Behang ohne Rahmen, und darum leichter und mit geringerer Raumausnützung aufzubewahren. Es fehlte aber bei ihm auch nicht an Nachteilen. Insbesondere war ein öfteres Wechseln der Antependien, selbst wenn man nur zwischen Alltags-, Sonntags- und Festtagsantependien unterschied, recht lästig und zeitraubend. Außerdem war es für die Erhaltung der Behänge wenig förderlich, wenn sie immer wieder von der am Altar angebrachten Leiste losgelöst bzw. an ihr befestigt werden mußten. Man verzichtete deshalb auf ein ständig mit dem Altar verbundenes Gerüst und gab jedem Antependium seinen eigenen leichten Rahmen, auf dem es dauernd aufgespannt blieb, und der beim Gebrauch durch einen Haken am Altarstipes befestigt wurde. Um aber die Zahl der Rahmen tunlichst zu vermindern, überzog man dieselben gern auf beiden Seiten mit einem Antependium; eine Einrichtung, die zugleich das Umwechseln der Antependien in hohem Maße erleichterte, indem man zu dem Ende den Rahmen nur zu wenden brauchte.

Ob es auch schon im Mittelalter vorkam, daß man Antependien aus Zeug zu Vorsatztafeln machte, indem man sie auf einem Rahmen befestigte und in dieser Form als Altarbekleidung benutzte, muß dahingestellt bleiben. Die Möglichkeit, ja eine gewisse Wahrscheinlichkeit kann indessen kaum geleugnet werden. Wenn wir heute bisweilen spätmittelalterliche Zeugantependien auf einen Rahmen aufgezogen finden, so beweist das freilich nichts, da mir kein Beispiel bekannt ist, bei dem das Rahmenwerk ursprünglich wäre. Bei Antependien von der Art des zum Meßornat des Ordens vom Goldenen Vliesse gehörenden[8] und bei den großartig mit Nadelmalereien bestickten Antependien, die im Inventar Philipp des Guten von Burgund unter der bezeichnenden Benamung table d'autel aufgeführt werden[9], möchte man jedoch gerne annehmen, daß sie als Vorsatztafeln auf einem Rahmen angebracht waren.

Immerhin dürften Altarbekleidungen aus Zeug in Form von Vorsatztafeln noch im späten 16. Jahrhundert wenig gebräuchlich gewesen sein. Denn sonst hätten der hl. Karl und der Regensburger Generalvikar Myller in ihren ausführlichen Anweisungen über die Weise, wie man das Antependium am Altar anzubringen habe, wohl sicher auch von derartigen Altarbekleidungen gehandelt, zumal dieselben sich

---

[7] C. 47, p. 83.

[8] Jetzt im Wiener ehem. Hofmuseum; vgl. unten S. 60.

[9] Léon de Laborde, Les ducs de Bourgogne II (Paris 1851) 243 f.

in mehrfacher Hinsicht durch Zweckmäßigkeit empfahlen. Im 17. Jahrhundert gestaltete sich die Sachlage jedoch gründlich anders. Es wird nun allgemein herrschender Brauch, das Antependium auf einem Rahmen zu befestigen und zur Vorsatztafel zu machen, und zwar geschah das nicht bloß mit jenen prunkvollen, von hohen schweren Reliefstickereien strotzenden Antependien, die in der Zeit des Barocks in so großer Zahl entstanden und in der Tat kaum anders als auf einen Rahmen aufgezogen verwendbar waren, sondern auch bei ganz einfachen, höchstens mit einigen Börtchen besetzten Antependien. Das Zeugantependium in Form einer Vorsatztafel wurde geradezu die Form des Antependiums des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Zahl der Zeugantependien, die sich aus dieser Zeit erhalten hat, ist überaus groß. Alle aber, ob reich oder schlicht, ob mit prächtigen Stickereien ausgestattet oder schmucklos, sind auf einen Rahmen aufgezogen, sind Vorsatztafeln.

Eine Vorschrift, das Antependium auf einen Rahmen aufzuspannen, besteht nicht. Allerdings will das Caeremoniale episcoporum, es solle auf einem sog. telare angebracht werden. Allein erstens handelt es sich bei dieser Bestimmung wohl nicht um eine strenge Vorschrift, sondern nur um eine bloße Anweisung. Zweitens aber versteht das Caeremoniale unter dem telare, mit dem die Antependien versehen werden sollen, ein zum Aufhängen desselben eingerichtetes, dauernd am Altar angebrachtes Gerüst, genauer die obere Leiste desselben, nicht Holzrahmen zum ständigen Aufspannen der einzelnen Antependien, wie man sie zu diesem Zwecke in der Barockzeit bevorzugte.

Auf einen Rahmen gespannte Antependien wirken, weil steif, hölzern und bretterhaft aussehend, leicht unschön. Indessen liegt das zum großen Teil an der Art ihrer Aufmachung. Bewahrt man ihnen beim Aufziehen den Charakter und die Erscheinung eines Behanges, indem man sie oben mit einem förmlichen Überhang, unten aber mit einem Börtchen und langen kräftigen Fransen verziert, so wird ihre Wirkung dadurch, daß man sie auf einen Rahmen bringt, kaum beeinträchtigt[10].

III. DIE AUSSTATTUNG DER ZEUGALTARBEKLEIDUNG

1. Zierbesätze. Die Bedeutung, welche die Altarbekleidung als Schmuck des hervorragendsten Einrichtungsgegenstandes des Gotteshauses hat, brachte es naturgemäß mit sich, daß man ihrer ornamentalen Ausstattung eine besondere Sorgfalt zuwandte. Das um so mehr, als kaum ein anderes Parament für eine reiche und wirkungsvolle Verzierung so geeignet war wie gerade sie, nicht bloß weil sie die für eine solche erforderliche große Fläche darbot, sondern namentlich auch, weil sie an einer Stelle angebracht war, auf die aller Blicke fallen mußten. Wir finden darum auch, daß man schon früh bedacht war, der Altarbekleidung eine entsprechende Ausstattung zu geben. Bei einfacheren Altarbekleidungen begnügte man sich mit Zierbesätzen, die freilich oft aus kostbarem Material bestanden, bessere schmückte man mit Edelsteinen und Perlen sowie namentlich mit gesticktem Ornament, zumal mit gesticktem Bildwerk.

Die Zierbesätze, mit denen man die Altarbekleidung bis über die Karolingerzeit hinaus im Osten wie zu Rom und wohl auch sonst in Italien auszustatten pflegte, bestanden außer in Randeinfassungen, parergium[1], periclisis[2], lista in circuitu[3], und zona[4] genannt, besonders in den sog. gammulae

[10] Vgl. J. Braun, Handbuch der Paramentik (Freiburg 1924) 192 und ebd. Praktische Paramentenkunde, Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente (Freiburg 1924) 36.

[1] L. P. n. 152 (Duch. I, 363), abzuleiten von *πάρεργον*, Neben-, Zusatzwerk.

[2] Ibid. n. 421 (l. c. II, 32) und sonst oft.

[3] Ibid. n. 419 (l. c. II, 31) und sonst.

[4] Ibid. n. 461 (l. c. II, 75).

oder gewöhnlich gammadia (gammadiae), Besätzen in Form eines Gamma[5] oder eines rechten Winkels, daher auch als anguli bezeichnet[6], in Kreuzen (crux), zumal einem in der Mitte der Front angebrachten Kreuze[7], in runden Zierscheiben, rotae[8], rosae[9], orbiculi[10], in viereckigen Zierstücken, tabulae[11], sowie in Zierstreifen, clavi[12].

Das Papstbuch bildet in seinen Angaben über die vestes, welche die Päpste des 8. und 9. Jahrhunderts für die Altäre römischer und auch außerrömischer Kirchen anfertigen ließen, eine unerschöpfliche Fülle von Beispielen für die Verwendung aller dieser verschiedenen Arten von Besätzen. Dieselben erscheinen vornehmlich aus Goldstoff (chrysoclabum, aurotextum) gemacht, doch sind auch sonstige kostbare, heute zum Teil nicht mehr näher bestimmbare Zeuge, wie tyreum, fundatum, stauracim, octapulum, quadrapulum, micilum, namentlich aber Purpurstoffe, blattin, oloverum, leoconblatea (leucoblatea) ausgiebig zu ihnen verwendet. Begreiflicherweise sind nicht alle die Hunderte von vestes, von denen der Liber Pontificalis zu erzählen weiß, in gleichem Maß und Umfang mit Zierbesätzen ausgestattet. Bei einfacheren begnügte man sich mit einer periclisis, bei reichen gesellen sich zu dem Randbesatz noch clavi, gammadia oder sonstige der vorhin genannten Zierstücke. Hier aus der langen Reihe nur ein paar der Vita Leos III. entlehnte Beispiele. Für den Altar der hl. Petronilla in der gleichnamigen Rotunde bei St. Peter stiftete der Papst eine vestis de stauraci, habens periclisin de blathis seu chrisoclabo (von Purpur und Goldstoff); in S. Susanna eine vestis chrysoclaba cum periclisin de chrysoclabo, sowie ferner eine zweite vestis, habens in medio crucem de chrysoclabo et tabulas 4 chrisoclabas cum gemmis ornatas atque gammadias in ipsa veste chrisoclabas 4 cum periclisin de chrysoclabo; in S. Prisca eine vestis alba olosirica, ornata in circuitu blatti bizanteo et in fronte cruce de chrysoclabo; in S. Maria Maggiore eine vestis alba olosirica rosata (mit Kreisen gemustert), ornata in circuitu de chrysoclabo et in medio habens crucem et orbiculos de chrisoclabo; in S. Maria in Domnica eine vestis alba olosirica rosata, habens in medio tabula de tyreo cum storia Crucifixi, necnon et rotas de chrysoclabo, ornata in circuitu de quadrapulo; in S. Maria in Cosmedin eine vestis alba olosirica cum tabula de chrisoclabo . . . et in circuitu lista de chrisoclabo; in SS. Apostoli eine vestis alba olosirica rosata, habens in medio tabula de stauraci cum storia dominicae resurrectionis et in circuitu lista (so ist statt veste zu lesen) de chrysoclabo necnon et orbiculos de chrysoclabo cum periclisi (der orbiculi) de tireo[13].

Eine hervorragend wichtige Illustration zu der Verzierungsweise der Altarbekleidung, wie wir sie aus den Angaben des Papstbuches kennenlernen, bildet ein Relief des Deckels des silbernen Behälters, der das kostbare Gemmenkreuz im Schatz der Kapelle Sancta Sanctorum, der früheren päpstlichen Palastkapelle, umschließt (Tafel 116)[13a], das laut Inschrift ein Werk des Papstes Paschalis I. (817—824) bildet und darum mit den im Liber Pontificalis beschriebenen vestes gleichzeitig ist. Das Relief zeigt die Abendmahlskommunion. Christus steht, umgeben von Maria, Petrus und den anderen Aposteln, hinter einem Altar, auf dem ein Henkelkelch, ein henkelloser Becher und zwei Brote ruhen. Sichtbar ist von dem Altar außer der Oberfläche seine Front sowie seine rechte Seite. Die Bekleidung der Front weist am oberen Rand einen Zierbesatz, die periclisis, auf. In jeder ihrer vier Ecken sehen wir einen winkelförmigen Besatz, der an seinen beiden Enden mit einem runden

---

[5] Ibid. n. 366 469 493 (l. c. II, 3 78 96) und sonst

[6] Ibid. n. 506 (l. c. II, 111): anguli quatuor, duo tyrei, duo fundati.

[7] Ibid. n. 152 364 383 (l. c. I, 363; II, 3 10) und sonst oft; vgl. z. B. in fronte crucem de chrisoclabo (ibid. n. 367 [l. c. II, 4]), crucem de chrisoclabo (ibid. n. 367 [l. c. II, 4]), crucem de chrysoclavo in medio (ibid. n. 418 [l. c. II, 31]).

[8] Ibid. n. 364 417 498 (l. c. II, 3 417 498).

[9] Ibid. n. 419 (l. c. II, 31).

[10] Ibid. n. 379 417 551 (l. c. II, 9 30 132).

[11] Ibid. n. 366 382 (l. c, II, 3 10) und sonst oft.

[12] Ibid. n. 152 (l. c. I, 363).

[13] N. 364 366 367 417 418 (Duch. II, 3 4 30 31).

[13a] Jetzt im Museo cristiano des Vatikan.

Anhängsel versehen ist; es sind die gammadia. Die Mitte nimmt ein gleicharmiges Kreuz ein; oberhalb und seitlich dieses Kreuzes sind Scheiben angebracht, die rotae oder orbiculi. Die rechte Seite des Altares zeigt oben ebenfalls den Randbesatz. Sonst hat sie noch als Schmuck drei übereinander angebrachte Zierscheiben. Vestis habens in medio crucem et orbiculos 4 cum gammadiis, lesen wir in der Vita Leos IV.[14].

Die ältesten Bildwerke, auf denen die Altarbekleidung mit gammadia und anderm Zierbesatz ausgestattet erscheint, sind die beiden schon erwähnten Mosaiken in S. Vitale zu Ravenna und S. Apollinare in Classe[15]. Sie beweisen, daß diese Verzierungsweise der Altarbekleidung schon wenigstens im 6. Jahrhundert in Übung war. Aus der Wende des ersten Jahrtausends finden sich vorzügliche Darstellungen der gleichen Art auf einigen Miniaturen des Menologiums Basilius' II. in der Vaticana; es sind besonders die beiden Miniaturen, welche den hl. Apostel Philippus und den Bischof Barsimäus von Edessa wiedergeben (Tafel 151 und 116). Auf der ersten ist die ἐνδυτή auch mit herz- und blattförmigen Zierstücken, die in Kreuzesform angeordnet sind, geschmückt. Um das Ende des 11. Jahrhunderts begegnen uns die Zierbesätze als Schmuck der Altarbekleidung auf einem der Fresken der Unterkirche von S. Clemente zu Rom: Übertragung des Leibes des hl. Klemens, doch erscheinen sie hier schon entartet und mißverstanden[16]. Ein Beispiel endlich aus dem späten Mittelalter bietet die fälschlich sog. Kaiserdalmatik in St. Peter zu Rom, ein durch seine herrlichen Stickereien sehr hervorragender patriarchaler Sakkos aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Es bekundet, daß die Verzierungsweise in Byzanz noch in spätmittelalterlicher Zeit bekannt war und wohl auch noch gepflegt wurde[17].

Ob die zweifellos aus dem Osten stammende Verzierungsweise auch außerhalb Roms bzw. Italiens im Abendland angewendet wurde, läßt sich nicht feststellen. Wir finden hier weder in den Inventaren noch auf Bildwerken noch bei den Chronisten eine Spur von ihr. Nur der Schmuck des apokalyptischen Altares auf einer Miniatur der Bibel von St. Paul zu Rom, einer im letzten Viertel des 9. Jahrhunderts im Frankenland entstandenen Handschrift, erinnert durch die Kreuze, mit der die Altarbekleidung besetzt ist (Tafel 115), und die Zierbesätze, die sich oben und unten den Rand entlang ziehen, einigermaßen an sie. Zu Rom mag sie sich in ihren letzten Ausläufern bis in das 11. Jahrhundert in Gebrauch erhalten haben; dann aber verschwindet sie auch dort.

Im späteren Mittelalter beschränkten sich die Zierbesätze, mit denen man die Altarbekleidung versah, allenthalben im Abendland auf Randborten. Sie wurden bald nur die Schmalseiten entlang als seitlicher Abschluß der Bekleidung, bald bloß am unteren Saum, bald zugleich an den Seiten und unten angebracht. Den oberen Rand verzierte man selten mit einer Borte, weil eine solche an dieser Stelle durch den an das Altartuch angesetzten, über die Altarbekleidung herabfallenden Überhang genügend ersetzt wurde. Auch bezüglich der Breite der Besätze herrschte keinerlei Einheit. Das eine Mal breit oder mittelbreit, bestanden sie das andere Mal lediglich aus einem schmalen Börtchen.

Zu größerer Übereinstimmung im Anbringen der Besätze kam es erst in der Zeit der Frührenaissance. Nun bildete sich für dasselbe allmählich ein bestimmter Typus heraus, der dann unter der Herrschaft der Spätrenaissance und namentlich des Barocks allenthalben heimisch und fast „der" Typus wurde. Man gab dem Antependium an den beiden Schmalseiten einen breiten Vertikalbesatz, an der oberen Langseite aber brachte man als Ersatz des ehemaligen Überhanges, der schon im

[14] N. 551 (Duch. II, 132).

[15] Vgl. oben S. 27.

[16] Abb. bei J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien (Freiburg 1916) Tfl. 239.

[17] Abb. in Fr. Bock, Die deutschen Reichskleinodien (Wien 1864) Tfl. 18 19. Über das Alter des Sakkos vgl. J. Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient (Freiburg 1907) 304 f.

ausgehenden Mittelalter vielfach vom Altartuch losgetrennt und mit dem Antependium verbunden worden war, einen breiten Horizontalbesatz an. Am unteren Saum ließ man entweder allen Besatz fort, oder beschränkte ihn auf ein schmales Börtchen; doch brachte man dort auch wohl, wenngleich seltener, Fransen an. Wo es Brauch gewesen war, den Überhang nach rechts und links mit zwei streifenförmigen, etwa 20—25 cm langen Vertikalbehängen auszustatten[18] übertrug man auch diese wohl in Gestalt eines Besatzes auf das Antependium, doch ließ man dann gewöhnlich die sonst üblichen Seitenbesätze fort. Am längsten hat sich diese Gepflogenheit in den Diözesen des nordöstlichen Spaniens, wie z. B. in den Diözesen Saragossa und Huesca erhalten, wo sie noch heute nicht ausgestorben ist. Noch jetzt kann man dort in den Kirchen häufig Antependien antreffen, welche die Erinnerung an die fraglichen mittelalterlichen Zierbehänge durch breite, kurze, vom oberen Horizontalbesatz ausgehende Vertikalbesätze bewahrt haben (Abbildung S. 83).

Die Besätze, oberer wie seitliche, wurden entweder aus einem von dem Grundstoff des Antependiums nach Beschaffenheit, nach Musterung und auch oft nach Farbe sich abhebenden Zeug hergestellt oder lediglich durch Börtchen angedeutet, indem man mittels derselben von dem Antependium oben und an den Seiten den Besätzen entsprechende Streifen abschied; bei einfacheren Antependien das gewöhnlichste und beliebteste Vorgehen. Der hl. Karl wollte, es sollten eine Spanne unterhalb des oberen Randes, also etwa dort, bis wohin vordem der Überhang des Altartuches reichte, Fransen aus Gold oder Seide in der jeweiligen liturgischen Farbe angesetzt werden[19]. Myller gibt an, es solle eine Spanne von oben, von der einen Schmalseite bis zur anderen, auf das Antependium ein Börtchen aufgenäht und an dieses eine vier Finger breite Franse angesetzt werden. Der unter dem Börtchen liegende Teil des Antependiums aber solle mit vier in gleichem Abstand angebrachten, senkrecht verlaufenden Börtchen, die jedoch nicht mit Fransen zu versehen seien, verziert werden[20]. Eine Neuerung des späten Barocks war es, bei besseren Antependien den oben und an den Schmalseiten angebrachten Besatz mit einer Spitze zu überzichen; eine an die Ausstattung eines Damenzimmers erinnernde Verzierungsweise, die den schroffsten Gegensatz darstellte zu der strengen ernsten Ornamentierung, welche die altchristliche und die Karolingerzeit, ja selbst noch das späte Mittelalter der Altarbekleidung angedeihen ließen.

Fransen scheinen als Verzierung der Altarbekleidung in alter Zeit nur wenig verwendet worden zu sein, was um so auffallender ist, als sie einen ebenso schönen wie zweckmäßigen Abschluß des unteren Saumes derselben bilden. Insbesondere begegnen uns nur selten mittelalterliche Bildwerke, auf denen sie mit Fransen ausgestattet erscheint, und fast noch seltener geschieht dieser in den Inventaren bei Beschreibung der Antependien Erwähnung. Erst in nachmittelalterlicher Zeit gewann die Verwendung von Fransen zur Ausschmückung der Altarbekleidung an Umfang wie an Bedeutung.

Anders wie mit der Altarbekleidung verhielt es sich mit dem im späteren Mittelalter so beliebten Überhang des Altartuches. Bei diesem waren Fransen als Schmuck des unteren Saumes sehr gewöhnlich, so gewöhnlich, daß sie bei ihm fast Regel waren. Daher denn auch der hl. Karl und Myller, wie vorhin gesagt wurde, auf dem Antependium eine Spanne unterhalb des oberen Randes Fransen angebracht sehen wollten; Erinnerungen und Überbleibsel der Fransen, mit denen man vordem den Überhang des Antependiums zu verzieren pflegte.

2. Edelsteine und Perlen als Schmuck der Altarbekleidung. Altarbekleidungen, die mit Gold und Edelsteinen verziert

[18] Vgl. unten S. 84 f.

[19] Instr. fabr. eccl. l. 2, p. 2 c. De palliis (AA. eccl. Med. 625).

[20] Ornat. eccl. c. 47; r. 84.

waren, begegneten uns schon in der Klosterregel des hl. Aurelian von Arles[1]. Der Heilige verbietet den Mönchen, die ja die Armut üben sollten, solche zu beschaffen, in Kirchen, die keine Klosterkirchen waren, werden sie also, wie wir aus jenem Verbot schließen müssen, schon damals etwas Häufiges gewesen sein.

In den Angaben des Papstbuches betreffs der vestes, welche die Päpste für die Altäre der römischen Kirchen anfertigen ließen, ist oft von Edelsteinen und Perlen als Schmuck derselben die Rede.

So heißt es von einer Altarbekleidung, welche Papst Zarachias (741—752) für den Hochaltar von St. Peter stiftete: Hic fecit vestem super altare beati Petri ex auro textam . . . ornavitque eam ex gemmis pretiosis[2]. Von einer anderen, die Leo III. (795—816) derselben Basilika schenkte, sagt der Liber Pontificalis: Fecit in basilica beati Petri apostoli vestem chrisoclabam, cum pretiosis gemmis ornatam[3]. Von vestes, die mit Perlen verziert waren, vernehmen wir beispielsweise in der Vita Leonis III.: In basilica ss. Cosmae et Damiani fecit vestem de blatin byzanteo cum periclisin de chrysoclabo et margaritis . . . super altare beati Andreae apostoli fecit vestem chrisoclabam cum margaritis . . . fecit in altare majore (von S. Paul) vestem chrisoclabam mirae magnitudinis et pulchritudinis decoratam . . . cum periclisi de chrisoclabo undique cum margaritis ornatam[4].

Die Edelsteine und Perlen haben wir uns vornehmlich auf den Besätzen angebracht zu denken, der periclisis, dem Kreuze, den Gammadia, den orbiculis und den tabulae. In manchen Fällen ist das ausdrücklich angegeben: Fecit (Leo III.) vestem de blathin habentem in medio crucem de chrisoclabo et tabulas chrisoclabas gemmis ornatas . . . vestem de chrisoclabo . . . cum periclisi de chrisoclabo undique ex margaritis ornatam[5]. Besonders kostbar war die Altarbekleidung, die Gregor IV. (827—844) für S. Maria Maggiore anfertigen ließ. Sie bestand aus Goldstoff, enthielt die Darstellungen der Geburt, der Taufe, der Darstellung, sowie der Auferstehung des Herrn und war besetzt mit 380 Perlen, 50 Hyazinthen und 22 Smaragden. Auf der Einfassung war in Edelsteinen der Name des Schenkgebers angebracht[6]. Noch glänzender war indessen eine vestis, welche Leo IV. für St. Peter stiftete. Sie bestand aus Goldstoff, war ganz mit Perlen bedeckt und zeigte an der rechten und linken Seite mit Edelsteinen verzierte tabulae[7]. Auf einer, durch reiches Bildwerk ausgezeichneten Altarbekleidung, mit welcher der Papst die Basilika der hll. Martin und Silvester erfreute, gab es 17 Hyazinthen[8].

In der Folgezeit hören wir nur ausnahmsweise von Altarbekleidungen, die mit Edelsteinen verziert waren, häufiger von solchen, zu deren Schmuck Perlen verwandt waren, wie überhaupt im späten Mittelalter Perlen in Gestalt der kleinen Saatperlen bei reichen Paramenten vielfach Verwendung fanden.

Zu Farfa gab es in dem zweiten Viertel des 10. Jahrhunderts zwei in Goldstickerei hergestellte und mit kostbaren Edelsteinen besetzte Altarbekleidungen, von denen eine eine Darstellung der Geburt, der Auferstehung und Auffahrt des Herrn enthielt, die andere diejenige des Jüngsten Gerichtes. Eine dritte vestis daselbst hatte in der Mitte ein goldgesticktes, mit Edelsteinen und Perlen besetztes Kreuz[9]. Das

[1] Vgl. oben S. 24.
[2] N. 219 (Duch. I, 432).
[3] N. 378 (l. c. II, 8); vgl. n. 381 389 391 (l. c. II, 10 13 14) und sonst.
[4] N. 380 383 395 (l. c. II, 9 10 16) und sonst oft.
[5] N. 366 395 (l. c. II, 3 16) und sonst.
[6] N. 465 (l. c. II, 76).
[7] N. 552 (l. c. 133).
[8] N. 505 (l. c. II, 111); vgl. auch Vita Nicolai I. (858—867): In ecclesia beati Pauli vestem aurotextam in circuitu gemmas habentem iacinthinas, albas, prasinas simulque et carbunculos lapides obtulit (n. 592 [l. c. II, 158]).
[9] Hugonis Hist. Farfens. n. 7 (M. G. SS. XI, 536).

Kloster Monte Cassino erhielt aus dem Nachlaß des Papstes Viktor III. für den Benediktusaltar eine Bekleidung, die mit Perlen verziert war: Panni de altare s. Benedicti: facies una cum margaritis[10].

Eingehend wird ein mit Edelsteinen und Perlen köstlich verziertes Altardorsale im Inventar des Apostolischen Stuhles von 1295 beschrieben: Item unum dorsale pretiosum. In parte inferiori inter opus ad pernas (Perlenstickerei), quod est ibi, sunt XII zaffiri (Saphire), V smaragldi et XVI balassi (Rubinen). In medio autem parte sunt XX lapides, qui videntur zaffiri, sed magister Ricardus dixit, eos esse vitreos vel cristallos. Item XX lapides, qui videntur granati, sed dicit magister Ricardus, quod sunt cristallini. Item sunt ibi X smaragldi et II vitrei virides. Item in ipsa media parte sunt diversa opera ad pernas grossas et X esmalta in auro. In superiori autem parte, quod est eiusdem operis cum inferiori sunt XV balassi, V smaragldi, XV zaffiri et unus castonus (Fassung) sine lapide et in dictis tribus partibus est opus ad aurum tractitium et in duobus capitibus (Seitenenden) est laborerium ad aurum tractitium sine pernis. Tamen de isto cecidit unus zaffirus in festo Nativitatis Domini apud Urbem Veterem (Orvieto), tempore domini Martini, qui diligenter quaesitus, non fuit inventus. Ein außerordentlich reich mit Perlen besticktes wird unter Nr. 811 des Inventars ausführlich geschildert. In Perlen waren bei ihm ausgeführt die Falten der Kleidung Christi und der übrigen auf ihm dargestellten Figuren, die Nimben, sowie die Trauben der Weinranken zwischen dem Bildwerk[11].

Auch ein Inventar von St. Peter zu Rom von 1361 verzeichnet unter den dorsalia des Hochaltares solche, die mit Perlen verziert waren, darunter eines, das, wie man sich erzählte, von Konstantin herrühre: In primis unum dorsale magnum, quod vulgariter dicitur Constantini, ornatum perlis et auro cum ymaginibus et crucibus mirae pulchritudinis pro altari majori, der Beschreibung nach zweifellos eine griechische Arbeit. Von einem anderen heißt es dort: Item unum dorsale pro dicto altari majori, ornatum perlis ad figuras quatuor griforum in medio ejus, quod dicitur Bonifatii, valde pulchrum. Reich mit Perlen verziert war in St. Peter auch die Bekleidung des Marienaltares de cancellis, wie derselbe hieß. Es war bei ihm nicht nur die Krone Marias in Perlenstickerei ausgeführt, sondern auch die große Weinranke, welche die das Antependium schmückenden Darstellungen, Maria und Heilige, umgab, sowie der sie einfassende Doppelstreifen[12].

Ein Surrogat für echte Perlen waren Schmelzperlen und Korallen, die freilich im Mittelalter einen weit höheren Wert besaßen als heute. Sie wurden entweder allein für sich oder in Verbindung mit echten Perlen verwendet.

Zusammen mit echten und zugleich mit vergoldeten Zierplättchen aus Silber finden wir sie auf einem prächtigen Antependium im Welfenmuseum zu Hannover (Tafel 119). Doch herrschen hier die echten vor, und zwar nicht bloß bei den figürlichen Darstellungen, Christus, den Evangelistensymbolen, den beiden die mittlere Darstellung begleitenden inzensierenden Engeln, dem Engel der Verkündigung (links) und Maria (rechts), sondern auch bei dem Ornament, Sternen, Vögeln, Löwchen, Rosetten, mit dem der Grund, rotseidener Damast, und die Borte, gelber Köper, übersät sind.

Nur aus farbigen Schmelzperlen bestehen die Stickereien, mit denen ein Antependium im Dom zu Halberstadt geschmückt ist (Tafel 119). In seiner Mitte ist die Krönung der Gottesmutter dargestellt: Maria thront zur Rechten neben Christus,

---

[10] Chron. Cas. l. 3, c. 74 (M. G. SS. VII, 753).

[11] Bibl. XLVI (1885) 17 f.

[12] Müntz 13 s. Vgl. auch das Inventar von Cluny aus dem Jahre 1382, das unter den Antependien, die es verzeichnet, ebenfalls solche nennt, die als Verzierung Perlen und Steine aufwiesen. (Revue XXXI [1888] 202).

LIBRARY
LUTHERAN SCHOOL OF THEOLOGY

der seiner Mutter die Krone auf das Haupt setzt; den Thron bewacht zur Rechten und Linken je ein Löwe. An die Mittelgruppe schließt sich rechts wie links zunächst die stehende Figur eines Engels und dann weiter die einer Heiligen an. Die Heilige zur Linken trägt eine Palme, diejenige zur Rechten ein Buch. Leider ist ein Teil der Flügel der Engel und die untere Partie einer der Heiligenfiguren abhanden gekommen. Beide Antependien gehören dem 13. Jahrhundert an. Sie werden schwerlich die einzigen ihrer Art gewesen sein, welche im Niedersächsischen, wo sie entstanden sein werden, geschaffen wurden, da die Perlenstickerei dort im 13. und 14. Jahrhundert fleißig gepflegt wurde.

Ein drittes mit Korallen und künstlichen Perlen besticktes Antependium hat sich zu Eger in Böhmen erhalten. Es datiert aus dem Ende des 13. Jahrhunderts und enthält in jeder der zwei Zonen, in die es aufgeteilt ist, unter zehn rundbogigen Arkaden ebenso viele in Perlen- und Korallenstickerei ausgeführte Figuren, deren Namen in gleicher Technik auf den Bogen und Säulen aufgestickt sind. Echte Perlen wurden nur in geringem Maße, und zwar bloß bei Christus und Maria, verwendet. Zwischen den Buchstaben der Inschrift, auf den würfelförmigen Kapitellen der Arkaden, auf dem die Figuren umgebenden Grund und auf den die beiden Zonen scheidenden und umrahmenden Friesen sind gestanzte vergoldete Zierplättchen aufgenäht[13].

Im 17. und 18. Jahrhundert wurden, namentlich in Frankreich, manche Antependien mit Hilfe der bekannten bald kürzeren, bald längeren röhrenförmigen Schmelzperlen verziert (Tafel 123). Man benützte dieselben entweder bloß zur Ausführung des Ornaments oder auch zur Herstellung des Grundes[14]. Je feiner die gebrauchten Röhrchen waren, um so zierlicher wurde die Stickerei.

Daß im späteren Mittelalter wie den übrigen Paramenten, so auch der Altarbekleidung vergoldete, mit gestanztem Ornament versehene Zierplättchen als Schmuck aufgeheftet wurden, bekunden das vorher beschriebene Antependium des Welfenmuseums sowie das Antependium von Eger. Ein anderes Beispiel bietet ein aus dem Kloster Isenhagen stammendes Antependium im Welfenmuseum. Es setzt sich aus achtundzwanzig quadratischen Feldern zusammen, die abwechselnd aus hellgrüner und dunkelgrüner Seide bestehen, durch ein schmales rotes Seidenbörtchen geschieden werden und als Dekor je fünf in Form eines Andreaskreuzes aufgenähte Zierplättchen aus vergoldetem Silber aufweisen.

3. Bildwerk als Schmuck der aus Zeug gemachten Altarbekleidungen. Schon früh erscheint die Altarbekleidung mit Bildwerk geschmückt. Die Altarbekleidung des Altares der Hagia Sophia, wie diese ein Werk Justinians, zeigte an der Front die Figur Christi und der Apostelfürsten unter einem von vier Säulen getragenen tempelartigen Bau; an zwei anderen sah man Christus bzw. Maria zwischen dem kaiserlichen Stifter und seiner Gemahlin. Eine Borte am unteren Saum enthielt Darstellungen von Wohltätigkeitsanstalten und Kirchen, welche das Kaiserpaar hatte erbauen lassen, sowie von Wundern Christi; alles köstlich in Gold und Farben ausgeführt, und zwar nicht in Stickerei, sondern wohl in der Technik der Gobelinwirkerei[1].

---

[13] Vgl. über das wertvolle Antependium auch Bernh. Grueber, Die Kaiserburg zu Eger (Prag 1864) 51 f. mit teilweiser skizzenhafter Abbildung sowie Mitt. XVII (1872), XXXVII. Die Figuren der oberen Reihe sind von links nach rechts betrachtet: Gabriel, Maria, Agatha, Anna mit Maria, Klara, Maria mit Jesuskind thronend Katharina, Lucia, Barbara, Bibiana; die der oberen: Johannes Ev., Jakobus d. Ä., Jakobus d. J., Margareta, Maria als Fürbitterin, Christus, Agnes, Cäcilia, Kunigundis, Ursula.

[14] Antependien in beiden Ausführungen sind abgebildet bei Farcy, pl. 121 128.

[1] Paulus Silent. Descriptio s. Sophiae 765 s. (Mg. 86, 2148).

Auf der endothis, welche Erzbischof Viktor von Ravenna (537—544) für den Hochaltar seiner Kathedrale anfertigen ließ, war in Stickerei oder Wirkerei Christus zwischen vier anderen Figuren, unter denen sich auch die des Schenkgebers befand, abgebildet; auf einer endothis, welche sein Nachfolger Maximianus (546—557) begann, aber erst Agnellus (557—570) vollenden konnte, waren Szenen aus dem Leben Christi angebracht. Eine zweite aus Goldstoff gemachte Altarbekleidung ließ Maximianus mit den Bildern aller seiner Vorgänger verzieren[2].

Ungemein viele mit Bildwerk verzierte Altarbekleidungen werden im Papstbuch erwähnt. Die Darstellungen, welche auf ihnen angebracht waren, zeigen eine außerordentliche Mannigfaltigkeit.

Vor allem waren es, der Bedeutung des Altares entsprechend, Bilder Christi und Szenen aus seinem Leben, seinem Leiden und seiner Verherrlichung, was man auf ihnen immer wieder anbrachte: Christus mit Maria und den Aposteln, Christus mit den Erzengeln und Aposteln, Christus mit den Aposteln, Christus mit Heiligen, z. B. den hll. Cosmas und Damianus sowie den drei Gefährten derselben, Anthimus, Leontius und Euprepus, dem hl. Martinus und der hl. Agatha u. a., die Verkündigung der Geburt des Herrn, Christi Geburt und Opferung, der Kindermord, die Taufe des Erlösers, die wunderbare Brotvermehrung, der feierliche Einzug in Jerusalem, Leidensszenen, Christus am Kreuze, des Herrn Auferstehung, eine sehr oft wiederkehrende, besonders beliebte Darstellung, seine Auffahrt, die Sendung des Heiligen Geistes. Andere Bildwerke, welche im Papstbuch als Schmuck von Altarbekleidungen erscheinen, sind beispielsweise Maria zwischen Engeln, Maria zwischen den Aposteln Petrus und Paulus, Mariä Himmelfahrt, die Apostel Petrus und Paulus, das Martyrium der beiden Apostel, die Schlüsselübergabe an Petrus, Petri Errettung aus den Fluten, Petri Befreiung aus dem Kerker, der hl. Petrus mit den hll. Processus und Martinianus, die Krönung der hll. Cäcilia, Valerianus und Tiburtius durch einen Engel, die hll. Joachim und Anna, die hll. Johannes d. T. und Johannes Evangelist, das Martyrium des hl. Laurentius, Daniel, die fünf klugen Jungfrauen. Daß die Darstellungen des hl. Paulus und namentlich die des hl. Petrus uns so oft auf den Altarbekleidungen begegnen, von denen der Liber Pontificalis erzählt, erklärt sich durch die hervorragende Stellung, welche die beiden Apostel im römischen Kultus einnahmen.

Besonders lehrreich in bezug auf das Bildwerk sind die Angaben des Liber Pontificalis über die Altarbekleidungen, welche Papst Paschalis I. für den Hochaltar in S. Maria Maggiore anfertigen ließ. Es waren außer einigen einfacheren, nur mit Besätzen verzierten vestes, die für den täglichen Gebrauch bestimmt waren, zwei mit Edelsteinen und Perlen besetzte Altarbekleidungen aus Goldgewebe mit der Darstellung der Geburt des Herrn; eine vestis aus Goldstoff mit Randbesatz aus gleichem Zeug und mit dem Bilde der Taufe im Jordan; zwei mit Perlen verzierte vestes aus Goldgewebe mit gleichartiger periclisis, von denen eine mit der Szene der Auferstehung des Herrn, die andere mit der der Himmelfahrt Mariä geschmückt war. Eine weitere vestis de chrisoclabo, die das Papstbuch nur als rite decorata bezeichnet, zeigte die Auffahrt des Herrn, eine mit Perlen besetzte vestis aus Goldstoff die Sendung des Hl. Geistes, eine vestis aus Goldstoff, von der es heißt, sie habe nur mäßige Verzierung erfahren, den feierlichen Einzug Christi in Jerusalem[3].

Schade, daß der Liber Pontificalis nicht auch über die Techniken, in der die Bildwerke der Altarbekleidungen ausgeführt waren, näheren Aufschluß gibt. Darstellungen, die immer wiederkehren, wie die Szenen aus dem Leben Christi, mögen in Weberei hergestellt und von der Art jener gewebten Bilder gewesen sein, von

[2] Agnelli Liber pont. eccl. Ravenn. n. 66 80 (M. G. SS. Langob. 324 332).

[3] N. 447 s. (Duch. II, 61).

denen hervorragende Beispiele, Verkündigung und Geburt, im Schatz der Kapelle Sancta Sanctorum durch P. Grisar aufgefunden wurden. Indessen verhielt sich das sicher nicht bei allen so. So waren wohl nicht gewebt, sondern gestickt alle nur selten oder gar nur vereinzelt vorkommenden Darstellungen; dann solche, welche auf den Titelheiligen der Kirche, der die vestis geschenkt wurde, Bezug nahmen und deshalb eigens für diese bestimmte Kirche bestellt und ausgeführt wurden, wie die Krönung der hll. Cäcilia, Valerianus und Tiburtius, der Heiland zwischen den hll. Cosmas und Damianus und ihren Gefährten, der hl. Petrus mit den hll. Processus und Martinianus, der Heiland mit dem hl. Martinus und der hl. Agatha; endlich namentlich jene, auf denen sich auch die Stifter durch ihr Bild verewigt hatten. So stiftete Leo IV. für S. Lorenzo fuori le Mura eine vestis, habens martyrium praedicti martyris et imago praedicti praesulis, für eine nahe bei S. Lorenzo liegende Marienkirche eine vestis de fundato, habens in medio tabulam exauratam cum effigie Nativitatis Domini nostri Jesu Christi et ipsius almi pontificis[4], in St. Peter eine vestis de chrisoclabo, habens in medio historiam Salvatoris inter angelos vultus fulgentis Petroque apostolo claves regni coelorum tradentis et in dextra laevaque Petri et Pauli passione fulgens, inter quos ipse, praesul civitatem, quam fieri jusserat, Petro interveniente offert, depicta[5].

Angebracht waren die Darstellungen, wenn auch vielleicht nicht in allen Fällen, so doch jedenfalls meist auf den tabulae und rotae (orbiculi), mit denen die vestes besetzt waren. Bei vielen ist das ausdrücklich angegeben: Vestis in orbiculis chrisoclabis habens storia annuntiationis et sanctorum Joachim et Anna[6], in medio tabula de tyreo cum storia Crucifixi — in medio tabula de stauraci cum storia dominicae resurrectionis — rotas siricas habentes storias adnuntiatione seu natale Domini nostri Jesu Christi atque passionem et resurrectionem necnon et in caelis ascensionem atque pentecosten — in medio tabula cum chrisoclabo, in qua depictae Christi et discipulorum eius dextra laevaque imagines fulgent.

Der Liber Pontificalis gibt uns natürlich zunächst nur darüber Auskunft, wie man es zu Rom im 8. und 9. Jahrhundert bezüglich der Ausstattung der Altarbekleidung mit Bildwerk hielt, doch kann es wohl kaum einem Zweifel unterliegen, daß der Brauch, sie mit solchem zu verzieren, sich damals nicht auf Rom allein beschränkte, sondern auch im übrigen Abendlande bestand, wofern nur die erforderlichen Vorbedingungen dafür gegeben waren, d. h. wo man imstande war, figürliche Stickereien auf der Altarbekleidung anzubringen und auch die nötigen Hilfsmittel dazu hatte.

Aus dem 10.—12. Jahrhundert erhalten wir nur sehr spärliche Angaben über Altarbekleidungen aus Zeug, die mit Bildwerk geziert waren, besonders auch, weil die Inventare aus dieser Zeit sich in ihren Mitteilungen äußerst knapp zu fassen pflegen und oft genug sich darauf beschränken, zu vermerken, in welcher Zahl die einzelnen Paramente vorhanden waren. Indessen folgt daraus nicht, daß damals keine mit Bildwerk ausgestatteten Altarbekleidungen aus Zeug angefertigt worden wären. Die vielen kostbaren, mit Bildwerk geschmückten Altarvorsätze aus Metall, welche in dieser Zeit hergestellt wurden, sowie die mit Heiligenfiguren und heiligen Szenen bemalten Vorsatztafeln aus Holz, welche sich aus ihr erhalten haben, lassen es als sicher erscheinen, daß der in ihnen so klar zutage tretende Eifer für eine bildliche Ausschmückung der Altarbekleidung auch sich in einer gleichen Verzierung der aus Zeug gemachten Altarbekleidungen betätigte.

[4] N. 526 528 (Duch. II, 120).
[5] N. 546 (l. c. 130) u. a.
[6] N. 397 417 419 420 543 (l. c. 9 30 31 32 129) und sonst oft.

Aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert liegt eine Fülle von Nachrichten über Altarbekleidungen, die mit bildlichen Darstellungen geschmückt waren, vor, zumal in den Inventaren aus dieser Zeit. Zwar sind auch jetzt noch manche der Inventare knapper, als man es wünschen möchte, dafür aber gefallen sich andere in einer um so eingehenderen Beschreibung der Bilder, die auf den Antependien angebracht waren.

Man vergleiche beispielsweise das Inventar des Schatzes des Apostolischen Stuhles von 1295[7], das Verzeichnis der von Bonifaz VIII. der Kathedrale zu Anagni gespendeten Kostbarkeiten[8], das Inventar von S. Francesco zu Assisi von 1341[9], das Schatzverzeichnis von St. Peter zu Rom von 1361[10], die Inventare des Domes zu Prag aus den Jahren 1355 und 1387[11], das Inventar von Cluny von 1382[12], das Inventar von Westminster des Jahres 1388[13], das Inventar der Ste-Chapelle zu Bourges[14], dasjenige von Notre-Dame zu Paris von 1416[15], das Schatzverzeichnis der Kathedrale zu Amiens von 1419[16], das Inventar der Hungerfordkapelle in der Kathedrale von Salisbury von 1472[17], das der Ste-Chapelle zu Chambéry von 1497[18] u. a.

Hier aus der großen Menge der Angaben über bildbestickte Altarbekleidungen nur das eine oder andere Beispiel. Von den Altarbekleidungen des Schatzes des Apostolischen Stuhles war eines in der Mitte mit dem Bilde Marias geschmückt, rechts und links von demselben mit Apostel- und Heiligenfiguren; den Rand umzog ein mit Ranken und Halbbildern verzierter Besatz. Eine zweite von englischer Herkunft (de opere anglicanum) zeigte in der Mitte den Heiland zusammen mit Maria, wohl Mariä Krönung, in den Zwickeln um das Mittelbild herum die Evangelisten, zu beiden Seiten desselben die zwölf Apostel; eine fernere enthielt in der Mitte die allerseligste Jungfrau, rechts und links die hll. Nikolaus und Benedikt. Ein Dorsale aus rotem schweren Seidenköper (xamitum) hatte in der Mitte eine Kreuzigungsdarstellung; den übrigen Raum nahmen Szenen aus dem Leben des Herrn und der Gottesmutter ein: Die Verkündigung, Geburt, Darstellung im Tempel, Taufe, Verklärung, Auferstehung, Auffahrt, Sendung des hl. Geistes und Aufnahme Marias. Die Bilder waren in Gold-, Silber- und Perlenstickerei ausgeführt. Unter dem Kreuze war aus Silber der Schädel Adams angebracht; in der Einfassung des Dorsales eine armenische Inschrift gestickt, ein Zeichen, daß es armenische Arbeit war.

Überaus kostbar war das Dorsale, welches Michael Paläologus Gregor X. (1271—1276) anläßlich der zu Lyon gepflogenen Unionsverhandlungen zum Geschenk gemacht hatte. In der Mitte waren drei Darstellungen übereinander angebracht, oben die hhl. Dreifaltigkeit, umgeben von Engelfiguren in mandorlaförmiger Umrahmung, darunter ein Halbbild der Gottesmutter inmitten von Heiligen, noch tiefer der hl. Petrus, dem Gregor X. den Kaiser Michael zuführte. Auf der Fläche rechts und links war die Wirksamkeit der Apostel in den ihnen für jene zugeteilten Provinzen dargestellt; griechische und lateinische Inschriften erklärten die einzelnen Szenen. Den Grund zwischen dem Bildwerk füllten Weinranken mit grünen Blättern und Trauben aus Perlen, rings um dasselbe zog sich als Einfassung eine griechische

---

[7] Bibl. XLVI (1885) 17 f.

[8] Annal. archéol. XVIII (1858) 28 f.

[9] G. Fratini, Storia della Basilica di S. Francesco in Assisi (Prato 1882) 171. Fratini übersetzt l. c. 170 die Rubrik De aurifrigiis irrig mit de' paleotti; gemeint sind die Überhänge des Altartuches. Von den Altarbekleidungen handelt das Inventar unter der Rubrik de dorsalibus pro altaribus conventus.

[10] Müntz 13 f.

[11] Podlaha XXI XLI.

[12] Revue XXXI (1888) 202.

[13] Archaeol. LII 2 (1890) 228.

[14] Mémoires de la commission hist. du Cher I_1 (1857) 79 f.

[15] Revue archéol. XXVII (1874) 87.

[16] Mémoires de la Soc. des Antiq. de Picardie 1850, 318 f.

[17] The Wiltshire Magazine XI (1869) 334.

[18] Miscellanea di storia italiana XXII (1884) 113.

und lateinische Inschrift. Auch dieses Dorsale war in Gold- und Silberstickerei unter reichlichster Verwendung von Perlen gearbeitet.

Unter den Antependien des Hochaltares von St. Peter, die im Inventar von 1361 aufgeführt werden, zeigte eines, das aus blauer Seide gemacht war, in der Mitte in kostbarer mit Perlen besetzter Umrahmung die Auffahrt Marias nebst vierzehn großen Engeln, umgeben von den Evangelistensymbolen, seitlich die Verkündigung, die Heimsuchung und die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige. Ein anderes aus violetter Seide war mit neun Figuren verziert, mit Maria, dem hl. Petrus, dem hl. Ladislaus, König von Ungarn, der hl. Elisabeth von Thüringen und der hl. Margareta von Ungarn zur Linken der allerseligsten Jungfrau sowie dem hl. Paulus, dem hl. Stephanus von Ungarn, dem hl. Emmerich von Ungarn und dem hl. Ludwig zu ihrer Rechten. Getrennt waren die Bilder durch doppelte goldgestickte Ähren; der aus roter Seide bestehende Randbesatz des Antependiums war mit einer Goldranke und goldenen Rosen belebt. Ein drittes Dorsale enthielt eine Darstellung der Erschaffung der Welt, der Kreuzigung und des letzten Gerichtes samt mancherlei anderen Bildern. Von den Altarbekleidungen, die für den Muttergottesaltar bestimmt waren, war eines in der Mitte bestickt mit einer Darstellung des Todes Mariä, um die sich sechzehn große und kleine Engel gruppierten, an der einen Seite vom Mittelbild mit dem Kindermord und der Taufe Christi, an der anderen mit der Aufopferung des Jesuskindes und der Versuchung. Der Grund des Dorsales war mit Sternen besät. Alle Stickereien waren in Gold ausgeführt.

Von den Altarbekleidungen, die im Inventar von S. Francesco zu Assisi genannt werden, war eines, das mit der Gottesmutter und dem Jessebaum geschmückt war; ein zweites wies Darstellungen des Leidens und der Auferstehung auf, ein drittes Szenen aus dem Leben der allerseligsten Jungfrau und der hl. Cäcilia.

Im Inventar des Domes zu Prag vom Jahre 1387 lesen wir unter anderm: „Eine Palla mit dem Bild der seligsten Jungfrau Maria in einem Kreise und zwei Engeln neben demselben. Eine rote Palla mit einer Darstellung der seligsten Jungfrau, des hl. Johannes d. T., der das Lamm trägt, zur Linken Marias, und eines Engels, welcher in der einen Hand ein Szepter, in der anderen einen Apfel hat, zu ihrer Rechten; die Figuren haben weiße Gesichter. Eine Palla mit der Figur Marias, die das Jesuskind hält, mit zwei Sternen links und einem Stern rechts von ihr sowie mit der Umschrift: Quae venis absque mora, pro te venerantibus ora; außerdem hat die Palla links die Bilder der hll. Wenzeslaus und Vitus, rechts die des hl. Adalbert und einer heiligen Frau (wohl der hl. Ludmilla). Eine rote Palla mit dem Gekreuzigten und sonstigen goldenen Bildern, mit Sonne und Mond rechts und links über dem Kreuz sowie einem Kelch zu dessen Füßen."

Im Schatzverzeichnis der Westminsterabteikirche heißt es beispielsweise: Ein frontellum[19] mit Bildern von Königen und Bischöfen, die in Gold gestickt sind und unter Tabernakeln sitzen; ein in Gold gesticktes frontellum mit der Darstellung der Geburt des Herrn, des Martyriums des hl. Thomas und einer Begebenheit aus dem Leben des hl. Eduard.

Von den zwölf, meist reich mit Figurenwerk bestickten Antependien, welche das Inventar von Cluny (1382) verzeichnet, war eines in Gold mit den Figuren des Heilandes und der hl. Zwölfboten bestickt, deren Nimben mit Perlen besetzt waren. Die gleichen Darstellungen zeigte in der gleichen Beschaffenheit ein zweites Antependium, nur daß bei ihm um den Erlöser herum die Evangelistensymbole angebracht waren. Ein Antependium aus roter Seide war in Goldstickerei mit den Bildern des Leidens und der Auferstehung Christi und darunter mit den Gestalten der Apostel geschmückt; von drei anderen aus demselben Zeug enthielt eines die gestickte Darstellung der Geburt des Herrn und seines bitteren Leidens; auf dem zweiten sah man die Szene der Verkündigung, auf dem dritten die der Geburt.

[19] Hier gleich Antependium; der am Altartuch angebrachte Überhang heißt in dem Inventar frontilectum.

Sehr mannigfaltig sind die Darstellungen auf den Antependien, welche das Inventar der Ste-Chapelle zu Chambéry vermerkt. Eines zeigte den Erlöser in der Majestät zwischen der hl. Katharina, dem hl. Laurentius, dem hl. Paulus und dem hl. Johannes Ev. auf der einen, dem hl. Johannes d. T., dem hl. Petrus, dem hl. Mauritius und der hl. Cäcilia auf der anderen Seite. Auf einem zweiten war die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Weisen „à grande ymagerie" dargestellt. Ein drittes enthielt in der Mitte das Lamm Gottes, in den Ecken die Evangelistensymbole. Auf einem vierten gewahrte man die Krönung Marias zwischen Heiligen, auf einem fünften den Weltrichter, den Himmel und die Hölle. Andere enthielten die Grablegung mit den Marien, mit Joseph von Arimathea und Nikodemus, die Auferstehung, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes — bei diesem war der Grund ganz mit Engelchen bestickt, seinen Rand entlang aber zog sich als Einfassung eine in Goldstickerei ausgeführte Rosenranke —, Christus an die Säule gebunden und von zwei Henkern gegeißelt — auch hier füllten Engelchen den Grund —, und die Darstellung im Tempel.

Übrigens gab es selbst hervorragende Kirchen, ja Kathedralen, die nur sehr wenige mit Bildwerk gestickte Altarbekleidungen besaßen. So finden sich unter den 34 pallia, die das Inventar des Mailänder Domes von 1453 verzeichnet, abgesehen von verschiedenen, die mit den Wappen der Schenkgeber verziert waren, nur zwei, die Bildstickerei aufwiesen: Pallium unum drapi lanei, laboratum acugiis (Nadeln) cum duodecim apostolis et figura beatae Virginis in medio cum insigniis Rmi D. F., olim archiepiscopi und pallium unum zetonini nigri rasi (Atlas) . . . affigurati cum crucifixo in medio recamato et certis aliis figuris a partibus, quod utitur in quadragesima[20] .

Von Antependien aus Zeug, die mit Bildwerk verziert waren, hat sich, wie überhaupt von stofflichen Altarbekleidungen, aus der Zeit vor dem 12. Jahrhundert außer einigen Bruchstücken nichts erhalten.

Die bemerkenswertesten sind die Reste der Borten einer Altarbekleidung des 10. Jahrhunderts im Museo Nazionale zu Ravenna. Sie enthalten auf goldgesticktem Grund in farbiger Seidenstickerei Rundmedaillons mit der Rechten Gottes und den Brustbildern Veroneser Bischöfe, die durch Beischriften näher gekennzeichnet sind[21]. Vorhanden sind noch sechzehn Medaillons. Die die Figuren umgebenden Kreise sind in grüner, roter oder blauer Seide ausgeführt, desgleichen die Blätter, mit denen sie besetzt sind, die Inschriften in roter und blauer Seide. Die Gewandung der Figuren ist bald in grüner, bald in blauer, bald in roter Seide gestickt, das Pallium, mit dem dieselben ausgezeichnet sind, in Gold. Die Bortenfragmente gehören zu den ältesten abendländischen Stickereien, die auf uns gekommen sind[22].

Die älteste vollständige bestickte Altarbekleidung ist das aus dem Kloster Rupertsberg bei Bingen stammende Antependium (Tafel 118) im Brüsseler Musée du Parc du Cinquantenaire. Es ist aus tieffarbigem Purpurköper gemacht und gliedert sich in drei Felder, die durch eine mit Goldranken belebte Borte voneinander geschieden werden. Im großen Mittelfelde ist in spitzovaler, mit Inschrift verzierter Umrahmung,

---

[20] M. Magistretti, Due inventari del duomo di Milano (Milano 1909) 59 f.

[21] In späterer Zeit wurden die Besätze ganz im Widerspruch mit der Stellung der Figuren zur Herstellung des Kreuzes einer Kasel benutzt, die von Sarti unter der sinnlosen Bezeichnung casula diptycha beschrieben wurde (Maurus Sarti, De veteri casula diptycha dissertatio [Faventiae 1753]).

[22] Bei Bock I, Tfl. VII, sind zwei gestickte Apostelfiguren abgebildet, die einem sehr beschädigten Behang des 12. Jahrhunderts entnommen sind, der nach Bock I, 195 eine Länge von 3,25 m und eine Höhe von 1,26 m hatte. Eine andere Figur, der hl. Johannes Ev., die sich jetzt im Cluny-Museum befindet, ist bei Farcy, Tfl. 4, wiedergegeben. Der Behang war nach Bock (a. a. O.) ein Antependium, doch widersprachen dem seine Maße. Eher könnte er, wie de Farcy (a. a. O. 122) annimmt, ein gesticktes Retabel gewesen sein. Am wahrscheinlichsten war er indessen auch das nicht, sondern nur ein Wandbehang.

Christus thronend dargestellt, umgeben von Sonne, Mond und Sternen. Oben und unten sind außen an der Einfassung die Evangelistensymbole angefügt. Links neben dem Medaillon mit dem Bilde des Erlösers stehen Maria und Petrus, vor denen Erzbischof Siegfried II. von Mainz (1201—1230) anbetend am Boden hingestreckt ist, rechts die hll. Rupert und Hildegard, zu deren Füßen wir eine betende Frauengestalt, Agnes ducissa, Agnes von Nancy, Gemahlin Friedrichs II. von Lothringen († 1213), liegen sehen. Oben wird das Mittelfeld von einer aus gebrochenen Mäandern sich zusammensetzenden Borte begrenzt, unten von einem Fries, der zehn Halbbilder von Rupertsberger Nonnen unter Beifügung der Namen derselben enthält. Unter dem Friese, doch zum Teil in ihn hineinragend, kniet unterhalb der Figur Christi ein betender Mann, Cunradus, wie die ihn begleitende Inschrift besagt. In den schmalen Seitenteilen gewahren wir links den hl. Johannes d. T., rechts den hl. Martinus. Unter jenem liegt betend ausgestreckt ein Mann, Godefridus, unter diesem eine Frauengestalt, Adelheidis, wohl die Äbtissin des Klosters. Köpfe, Hände und Füße der Figuren sowie einige andere kleine Einzelheiten sind in Seide vollgestickt, alles andere ist mittels aufgehefteter Goldfäden bloß in Umrißstickerei ausgeführt. Das Antependium ist, so schlicht auch die bei ihm angewandte Technik ist, nach Zeichnung und Wirkung ein hervorragend vornehmes Werk.

Vier andere mit figürlichen Darstellungen geschmückte deutsche Altarbekleidungen des 13. Jahrhunderts wurden bereits andernorts erwähnt[23]. Es sind die mit Perlenstickereien verzierten seidenen Antependien im Dom zu Halberstadt und im Welfenmuseum zu Hannover sowie die interessanten aus Leinwand gemachten und mit Linnenstickereien geschmückten Antependien im Fürst-Otto-Museum zu Wernigerode und in der Marienberger Kirche zu Helmstedt.

Aus dem 14. Jahrhundert haben wir in Deutschland noch mit Bildwerk bestickte Antependien in St. Michael zu Hildesheim, im Museum des Großen Gartens zu Dresden, zu Kamp am Niederrhein, im Münchener Nationalmuseum und im Welfenmuseum zu Hannover. Das Antependium zu Hildesheim stellt auf zwanzig, durch schlichte weiße Bänder geschiedenen Feldern Szenen aus der Legende einer Märtyrin (Margareta?) dar. Eine Borte, die es ringsum umgibt, ist mit Vierpässen bestickt, welche durch Blattwerk geschieden werden und Tiergestalten umschließen. Die Stickereien sind in grüner, weißer, gelber, blauer und namentlich roter Seide ausgeführt. Das Antependium erweist sich durch die eigenartige Behandlung der Gewänder, die faltenlos erscheinen und geometrisch gemustert sind, als niedersächsische Arbeit.

Sehr hervorragend ist das aus Pirna stammende Antependium des Dresdener Museums. Die Mitte nimmt die Darstellung der Krönung der Gottesmutter ein. Der Heiland und seine Mutter sitzen unter einer stichbogigen, mit Hängekamm besetzten Arkade auf einem architektonisch glänzend sich aufbauenden Thron. In den Zwickeln über der Arkade sind Wappenschilde angebracht. Rechts und links schließen sich an die Mittelgruppe je fünf Heilige an, dort Johannes Ev., Petrus, Andreas, ein Bischof, wohl der hl. Nikolaus, und Wenzel, hier Johannes d. T., Paulus, Thomas, ein Papst und Vitus, alles schöne edelgebildete Figuren. Sie stehen unter Spitzbögen, die gleichfalls mit Zackenkämmen geschmückt sind, auf eleganten schlanken Säulchen ruhen, mit Krabben und Kreuzblume besetzt sind und in den Zwickeln Architekturen (Kuppeln, offene Hallen, Häuser) enthalten. Rings um das Antependium zieht sich ein Fries von distelartigem Rankenwerk, dem oben und an den Seiten runde Medaillons mit Brustbildern von Heiligen (Franziskus, Dominikus, Petrus Märtyrer u. a.) eingefügt sind, im ganzen achtzehn[24]. Das auch technisch vorzügliche, auf Leinwandunterlage ganz in Seide und Gold gestickte prächtige Werk verrät unverkennbar italienischen Einfluß, dürfte aber, wie auch die hll. Wenzel und Vitus nahelegen, zu Prag entstanden sein.

---

[23] Vgl. oben S. 49 f. 33 f.

[24] Abb. bei de Farcy, La Broderie Tfl. 57.

Das Antependium zu Kamp (Tafel 126) besteht aus grünem, langflorigem Samt; die Stickereien, mit denen es ausgestattet ist, sind vorwiegend in Gold ausgeführt. Es gliedert sich in sieben gleichbreite, mit zierlichen Maßwerkkämmen, feinen Krabben und schlanker Kreuzblume geschmückte Arkaden, über denen sich ein Vierpaßfries und eine von benasten Zwergarkaturen gebildete Galerie hinziehen, während unter ihnen als Sockel eine aus einander überschneidenden Kreisen gebildete Maßwerkborte angebracht ist. Unter jeder Arkade stehen zwei Figuren von ebenso strenger wie anmutiger Zeichnung, lebendig und doch zugleich voll statuarischer Ruhe, von großer Schönheit der Linienführung und edlem Ausdruck in den Köpfen. Unter der mittleren Arkade sehen wir den Heiland seine heilige Mutter krönen. Im Bogenfeld schweben hier drei Engel, von denen der eine ein Rauchfaß schwingt, während die beiden anderen musizieren; unten kniet der Stifter mit einem Spruchband in den Händen. Unter den drei Arkaden zur Rechten befinden sich je zwei männliche Heilige, die beiden Johannes, Petrus und Paulus, der hl. Jakobus und ein hl. Abt (Bernhard), unter den drei entsprechenden zur Linken je zwei weibliche Heilige, Maria Magdalena und Katharina, Ursula und Agnes, Dorothea und eine hl. Äbtissin. Das Antependium ist nicht gerade reich, es zeigt sogar eine gewollte Einfachheit, aber es gehört zweifellos zu den elegantesten, die wir aus dem Mittelalter besitzen[25]. Es wird noch der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstammen.

Sowohl technisch wie künstlerisch gleich hervorragend ist ein Antependium aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, das in jüngster Zeit aus dem Dom zu Bamberg in das Nationalmuseum zu München kam. Es mißt bei einer Länge von 2,45 m 89 cm in der Höhe und enthält als Hauptdarstellung in vier großen Rundmedaillons, deren Umrahmung eine Inschrift aufweist, die Anbetung des Jesuskindes durch die hll. drei Könige. In den Zwickeln der Rundmedaillons sind oben die Halbfiguren zweier Engel sowie der Apostel Jakobus, Petrus und Paulus, unten die Halbfiguren der Stifter, des Königs David sowie der Propheten Isaias und Elias angebracht. Den seitlichen Abschluß des Antependiums bilden, geschieden durch die Halbfiguren des hl. Georg und eines zweiten hl. Ritters, Wappenschilde mit dem Bamberger Wappen. Da der hl. Petrus den mittleren der oberen Zwickel, also den Ehrenplatz, einnimmt, liegt die Annahme nahe, das kostbare Werk sei für den Hochaltar des Petruschores des Domes geschaffen worden.

Schön ist auch das Antependium im Welfenmuseum zu Hannover, nach dem Charakter seiner Stickereien zu urteilen, niedersächsische Arbeit. Es ist durch Säulchen, die mit Ringen verziert und durch Eselsrückenbögen verbunden sind, in fünf ungleiche Abteilungen gegliedert. Am breitesten ist die mittlere; sie enthält die Darstellung der Krönung Mariä und wird von zwei Bogen überdacht, die in der Mitte auf einer Konsole sitzen. Sehr schmal sind die zweite und die vierte Abteilung; sie zeigen einen, auf einer Konsole angebrachten die Violine spielenden Engel. Die beiden äußeren, also die erste und fünfte Abteilung, haben die halbe Breite der mittleren und bergen einen hl. Bischof. Der Hintergrund des Figurenwerks ist geometrisch gemustert. Die Zwickel über den Bögen sind mit Vögeln auf rotem Grund bestickt. Unten wird das Antependium von einer abschnittsweise in Rot und Blau ausgeführten Borte abgeschlossen, auf der als Verzierung Blumen und Königsbüsten miteinander abwechseln.

Was sich aus dem 15. Jahrhundert in Deutschland an Altarbekleidungen erhalten hat, die mit Bildwerk bestickt sind, ist weniger hervorragend, jedenfalls steht es an Bedeutung merklich hinter den bisher angeführten älteren Antependien. Einige wurden schon genannt[26]. Auf einem Antependium im Kölner Kunstgewerbemuseum erblicken wir Maria im Garten mit dem Einhorn, das auf sie zueilt, um-

[25] Eine eingehende Würdigung in Zeitschrift I (1888), 128 f.

[26] Vgl. oben S. 34 f.

geben von Symbolen. Ausgeführt sind die Darstellungen in Aufnähe-(Applikations-) Arbeit. In derber Wolle sind zwei Antependien im Kapellensaal des Nationalmuseums zu München gestickt. Das eine ist in drei Felder aufgeteilt. Das große Mittelfeld enthält nur eine Szene, Christus am Kreuze, umgeben von Maria, Johannes, den frommen Frauen auf der einen, von Longinus und Soldaten auf der anderen Seite. Die schmäleren Seitenfelder zeigen je zwei Szenen übereinander. Links gewahren wir oben die Gefangennehmung, unten die Geißelung, rechts oben die Dornenkrönung, unten die Kreuztragung. Das andere Antependium weist nur eine Darstellung auf, die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Weisen. Es ist eine schöne Arbeit.

Eigenartig ist das Bildwerk und seine Anordnung auf einem Antependium im Museum zu Hildesheim. Einem über Eck gestellten Quadrat ist ein Rechteck eingeschrieben. Es enthält eine stehende Figur Marias, das Jesuskind auf dem Arme, während die von dem Rechteck und Quadrat gebildeten Dreiecke auf die seligste Jungfrau und den Heiland bezügliche Symbole umschließen, das Einhorn, den Pelikan, der die Jungen belebt, den Phönix und den Löwen, der sein Junges erweckt. Um das Ganze ist in der Weise eine breite oblonge Umrahmung angebracht, daß das Quadrat mit seiner oberen und unteren Ecke bis zum äußeren, mit den beiden anderen aber nur bis zum inneren Rande derselben reicht. In den zwischen Quadrat und Rahmen liegenden Dreiecken sind Vorbilder Marias dargestellt, Rubus Moyse — virga Aaronis — vellus Gedeonis — porta Ezechyelis, wie die Beischriften erklärend besagen. In den Ecken der Umrahmung befinden sich die Evangelistensymbole, in den sechs runden Medaillons, welche den Seiten des Rahmens eingefügt sind, Halbbilder von Propheten: Rex David — Daniel propheta — rex Salomon — Johel propheta — Jheremias propheta — Isaias propheta. Die Art der Ausführung der Stickerei — derbe lineare Umrißstickerei in Gelb auf rotem Grund, unter teilweiser Zuhilfenahme des Grätenstiches — bleibt weit hinter ihrem sinnvollen Gehalt zurück.

Ein um 1500 im Hildesheimischen entstandenes Antependium im Viktoria-und Albert-Museum zu London, das sich noch 1870 in Hildesheimer Privatbesitz befand, ist mit zehn spätgotischen Spitzbogen bestickt, von denen der erste, zweite, neunte und zehnte auf Säulchen sitzen. Unter den sechs mittleren ist eine Gruppe der Verkündigung angebracht, bei welcher der Raum zwischen Maria und dem Engel durch Blumenwerk und Spruchbänder ausgefüllt ist. Unter den vier seitlichen stehen Heiligenfiguren, links Petrus und ein Bischof, rechts Paulus und eine Heilige. In den Zwickeln der Arkaden sind Engel dargestellt. Die Ausführung der Stickereien läßt zu wünschen übrig.

In Österreich gibt es mit Bildstickereien geschmückte mittelalterliche Antependien im Kunstgewerbemuseum zu Wien, zu Eger, im Dom zu Salzburg, und im Hofmuseum zu Wien. Das älteste ist das aus Göß in Steiermark stammende Antependium im Wiener Kunstgewerbemuseum. Es ist in seiner Mittelpartie mit drei ca. 60 cm im Durchmesser haltenden Rundmedaillons und sechs etwa um die Hälfte kleineren Halbmedaillons bestickt, die durch Verschlingungen ihrer Einfassung mit einander verbunden sind. Die Halbmedaillons umschließen Tiergestalten, die Rundmedaillons auf Maria bezügliche Darstellungen. Im mittleren erblicken wir Maria auf dem Throne, das Jesuskind auf ihrem Schoße, in dem zur Linken die Verkündigung, in dem zur Rechten die hl. drei Könige. Die Einfassung aller drei Medaillons ist bei allen mit einer Inschrift bestickt. Um die Szene der Verkündigung herum lesen wir: Ave Maria gracia plena Dominus tecum, benedicta tu, um die Figuren der drei Könige stehen die Namen derselben. Das Mittelbild umzieht die Bitte: Sis clemens, Christi mater, domui app(r)ecor isti — Istum, Christe, gregem rege per placitam lege(m). In den beiden Zwickeln oberhalb der drei Medaillons steht je ein Engel mit einem Rauchfaß; in den unteren knien die Äbtissin Kunigunde mit der Beischrift: Chuneg(undis) abba(tissa) me fec(it) (links), und die Stifterin Adala mit

der Beischrift Adala fundatrix (rechts). Adala hat vor sich eine Kirche mit zwei Türmen, von denen einer auf der Spitze einen Hahn trägt, Kunigunde einen Hirsch und andere Tiere, die wohl die ihr anvertraute Herde versinnbildlichen sollen. Die Fläche seitlich von den Medaillons ist mit geometrischen Mustern bestickt. Die große Länge des Antependiums — ca. 3,30 m — läßt vermuten, daß es nicht bloß die Front, sondern auch die Seiten des Altares zu bekleiden bestimmt war[27]. Die Stickereien sind in farbiger Seide auf Leinengrund ausgeführt, und zwar teils im Flechtstich, teils im Köperstich, teils in längeren und kürzeren Spannstichen, also in sehr einfacher Technik. Das Bildwerk ist primitiv roh. Die Äbtissin Kunigunde, die das Antependium anfertigen ließ, leitete das Kloster Göß in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Der in Perlen gestickten, mit Pailletten und gestanzten Metallplättchen geschmückten Altarbekleidung zu Eger wurde schon gedacht[28].

Eine hervorragend schöne Arbeit, bei der Sauberkeit, Reichtum und technische Vollendung mit dem Adel, der Fülle und dem Gehalt des Bildwerkes wetteifern, ist die Altarbekleidung im Dom zu Salzburg (Tafel 121). Bei einer Höhe von 1 m, nicht weniger denn 3,55 m lang, wird auch sie nicht bloß zur Verhüllung der Vorderseite des Altares gedient, sondern auch die Schmalseiten des Altares bedeckt haben. Sie enthält vierzehn auf zwei Reihen verteilte, vierpaßförmige Medaillons, die unverbunden nebeneinander gestellt sind. Die sieben oberen Vierpässe zeigen Szenen aus dem Jugendleben des Heilandes, die sieben unteren Leidensszenen. Die sechs Ganzzwickel zwischen den Vierpässen hat der Sticker zur Darstellung des Begräbnisses des Herrn, seines Abstieges zur Vorhölle, seiner Auferstehung, zweier Erscheinungen (Maria Magdalena und Thomas) sowie seiner Auffahrt benutzt. In den Viertelzwickeln an den vier Ecken des Antependiums und in den Halbzwickeln am oberen und unteren Saume desselben brachte er Halbfiguren von Propheten an; den Halbzwickel in der Mitte der beiden Schmalseiten füllte er mit der Halbfigur eines Bischofs. Alles Bildwerk ist in farbiger Seide ausgeführt; der zickzackförmig gemusterte Grund und die bortenartige Einfassung der Medaillons sind in Gold gestickt. Wohl nicht ursprünglich ist der Fries, welcher das Antependium heute an den beiden Schmalseiten abschließt. Er ist mit kleinen Vierpässen belebt, welche durch Blattwerk geschieden sind und Halbbilder von Heiligen enthalten. Auf den aus vergoldetem Silber getriebenen und aufgehefteten Gefäßen, welche die drei Könige dem Jesuskind darbringen, steht die Inschrift: Presul Fridricus Leibnicensi sanguine natus — hoc opus aptavit altari quod decoravit. Seidlid de Petovia me paravit. Ihr erster Teil besteht aus zwei leonischen Versen. Der in ihm genannte Bischof ist Friedrich von Leibnitz (1315—1338). Die Altarbekleidung stammt demnach aus der Frühe des 14. Jahrhunderts, womit auch der Stilcharakter der Stickerei übereinstimmt[29].

---

[27] Mitt. III (1858) 92 nebst Abb. Tfl. 3.

[28] Vgl. oben S. 50.

[29] Der Sinn der Inschrift ist nicht genügend klar. Insbesondere ist die Bedeutung von paravit unsicher. Hat Seidlid von Petau das Antependium „beschafft, erworben, machen lassen", hat er einen bereits vorhandenen Behang als Altarbekleidung „hergerichtet", oder hat er das Antependium „geschmückt", d. h. die Stickereien desselben geschaffen? Da parare im Mittelalter sehr oft im Sinne von ornare, schmükken, ausstatten vorkommt (vgl. D. C. VI, 161), würde ich kein Bedenken tragen, das Wort auch im vorliegenden Falle in dieser Bedeutung zu nehmen, wenn nicht die ungemein hohe künstlerische und technische Vollendung des Paraments durchaus davon abriete. Das Salzburger Antependium kann wohl nur an einem Ort entstanden sein, an dem die kirchliche Stickkunst in höchster Blüte stand, ein solcher Ort war aber zu Beginn des 14. Jahrhunderts weder Salzburg noch Petau. Man möchte gern an englische Herkunft des Paraments denken, weil ein ihm gleichzeitiges prächtiges Bilderpluviale im Dom zu Salzburg zweifellos englische Arbeit ist; jedoch spricht Stil und Technik der Stickereien gegen einen solchen Ursprung. De Farcy rechnet das Antependium im Supplementband seines Werkes La broderie (Table générale des broderies distribuées par écoles) zu den Schöpfungen deutscher Stickkunst. Abb. des ganzen Paraments bei Farcy Tfl. 34. Vgl. auch Mitt. VII (1862) 29 f. mit Abb. Tfl. 2, und Angabe der Inschriften auf den Spruchbändern der Propheten.

Noch großartiger als das Salzburger, ja das hervorragendste, welches wir aus dem Mittelalter besitzen, ist das Antependium im Hofmuseum zu Wien (Tafel 120). Nicht zwar hinsichtlich der Fülle und Tiefe seines Bildwerkes — in dieser Beziehung steht nicht nur das Salzburger, sondern stehen auch andere über ihm —, wohl aber durch die großartige technische und künstlerische Vollendung seines Figurenschmuckes. In dieser Hinsicht hat es keines, welches sich mit ihm messen könnte.

Das Antependium zeigt in der Mitte in einem seine ganze Höhe einnehmenden rechteckigem Feld in reichgewölbter Halle Maria mit dem Jesuskind, Johannes d. T. und die hl. Katharina, die sich dem Jesuskind vermählt. Maria sitzt, Johannes steht, Katharina kniet. An das Mittelfeld schließen sich rechts wie links sechs kleinere Felder an, welche in zwei Reihen übereinander angeordnet sind. Die drei oberen umschließen beiderseits alttestamentliche Figuren, Job, Joel, Ezechiel, Zacharias, David und Daniel, die drei unteren Apostel: Judas Thaddäus, Matthäus, Philippus, Bartholomäus, Simon und Matthias. Alle sind in prächtiger Halle sitzend dargestellt. Die Umrahmung der Felder besteht aus einer breiten ungemusterten Leiste, die nach den Bildern zu von einer mit schrägen Blättchen besetzten schmalen Borte begrenzt wird. Rahmen und Architekturen sind mittels abgehefteter Goldfäden ausgeführt, Kopf, Haar, Hände und Füße in Seidenstickerei, alles andere in glänzendster Lasurstickerei[30]. Das Antependium gehört zum Meßornat des Ordens vom Goldenen Vließ, ist, wie die übrigen gleichartigen Bestandteile derselben, flandrisch-burgundischer Herkunft und wohl in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden[31].

In der Schweiz haben sich fünf bestickte mittelalterliche Antependien erhalten; alle ebenso interessante wie vortreffliche Stücke. Eines besitzt das Kloster Engelberg, die vier anderen das Historische Museum zu Bern.

Das Antependium zu Engelberg (Tafel 123) trägt oberhalb der den unteren Rand abschließenden, mit Bäumchen, Löwen, Adlern und Hirschen bestickten Borte in Majuskeln die Inschrift: Dñs abbas Walterus de monte angelorum venerabilis et reli(gi)osus. Der Abt Walter, unter dem es hiernach entstand, ist der dritte seines Namens (1317—1331), derselbe, unter dem 1318 das stilistisch und technisch gleichartige Pluviale angefertigt wurde, welches man zu Engelberg bewahrt. Das Antependium wird durch zwei mit einer Inschrift versehene Borten in drei Abteilungen geschieden. Die beiden etwas schmäleren seitlichen sind in fünfzehn achtseitige Felder aufgeteilt, welche in fünf Reihen angeordnet und mit Tiergestalten oder Bäumchen gefüllt sind, während die zwischen den Achtecken liegenden Rauten mit geometrischen Gebilden belebt erscheinen. In der mittleren ist in einer großen Scheibe das Lamm Gottes dargestellt. Neben ihm steht links der Engel der Verkündigung, rechts Maria; über und unter ihm sind in der Richtung der Diagonale der Scheibe kleinere Medaillons mit den Symbolen der Evangelisten angebracht. Den übrigen Raum der mittleren Abteilung überziehen Ranken. Die Schmalseiten des Antependiums schließt eine mit einem Mäander gemusterte Borte ab. Das eigenartige, aber keineswegs unschöne Werk ist auf lockerer Leinwand in Leinengarn und farbiger Seide ausgeführt, aber leider stark abgeschlissen.

Von den vier Antependien im Historischen Museum zu Bern ist eines besonders bemerkenswert (Tafel 122). Es besteht aus roter Seide. Maria auf dem Throne, das Jesuskind im rechten Arm haltend, nimmt seine Mitte ein. Neben der Gottesmutter stehen, jedoch durch Ranken, die aus einer flaschenartigen Vase herauswachsen und sich über den Grund verzweigen, von ihr getrennt, die Erzengel Michael und Gabriel, mit der Hand ein Rauchfaß schwingend, zu Füßen Marias aber kniet betend die kleine Figur eines Ritters, die offenbar den Stifter des Antependiums wiedergeben

[30] Über Lasurstickerei vgl. J. Braun, Praktische Paramentenkunde (Freiburg 1924), 76 und 84.

[31] Der gesamte Meßornat des Ordens vom Goldenen Vliesse wurde in jüngerer Zeit in trefflichen Abbildungen unter dem Titel: Der Burgundische Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vliesse (Wien 1912), von Prof. Dr. Julius Ritter von Schlosser herausgegeben.

soll. In den beiden unteren Ecken, hinter den Engeln, ist das Wappen der Grandson angebracht, dessen Elemente sich auch auf dem Rock des Ritters finden, so daß dieser also einen Angehörigen des Geschlechts der Grandson darstellt. Zu beiden Seiten wird das Antependium von einer breiten Borte begrenzt, die mit einer prächtigen, aus einer Vase hervortretenden Weinranke bestickt ist. Alle Stickereien, nur die in Seide gearbeiteten Köpfe, Hände und Füße und einige andere kleinere Einzelheiten ausgenommen, sind in abgehefteten Goldfäden hergestellt. Die Bilder der Gottesmutter und der Engel verraten sich auf den ersten Blick als griechische oder doch nach griechischen Vorbildern geschaffene Arbeiten, dagegen sind die Inschriften, welche die Figuren der Engel begleiten, französisch: Saint Gab(r)iel, saint Michiel. Die Figur des knienden Ritters und das Wappen weisen, wie gesagt wurde, darauf hin, daß das Antependium von einem Ritter von Grandson herstammt. Man hat die Vermutung ausgesprochen, es seien Ritter und Wappen spätere Zutat, doch wird das durch den Umstand widerlegt, daß die Ranke links von Maria im Gegensatz zu der gegenüberliegenden so geführt ist, daß freier Raum für die Figur des Ritters blieb. Es müssen also Ranke und Ritter gleichzeitig gestickt worden sein. Der Stilcharakter der Stickereien weist auf das Ende des 13. oder den Beginn des 14. Jahrhunderts als Entstehungszeit des Antependiums hin[32].

Bei dem zweiten Antependium des Historischen Museums ist heute nur noch die Stickerei ursprünglich. Sie stellt die seligste Jungfrau mit ihrem göttlichen Kinde, den hl. Johannes d. T. und den hl. Johannes Ev. dar. Maria sitzt unter einem von Säulchen getragenen Kleeblattbogen auf einem von zehn Löwen umgebenen Thron, eine Erinnerung an den Thron Salomons (3 Kön. 10, 19, 20; 2 Chron. 9, 18). Auch die beiden Johannes sind unter kleeblattbogigen Arkaden angeordnet. Eine breite, an die Schmalseiten des Antependiums angesetzte Borte ist mit Rundmedaillons, welche die Evangelistensymbole enthalten, bestickt und beiderseits von einem hübschen Rankenfries eingefaßt. Sie scheint jünger zu sein als das Figurenwerk des Antependiums, das dem frühen 14. Jahrhundert angehören dürfte. Die Stickereien sind vorwiegend in Gold und Silber ausgeführt[33].

Das dritte Antependium stammt aus Kloster Königsfelden, ist ein Geschenk der Königin Agnes von Ungarn († 1364) und um 1350 entstanden. Aus rotem Samt gemacht, hat es in der Mitte eine Kreuzigungsgruppe mit lebendig bewegten Linien, rechts und links unter ebenso vielen schlichten gotischen Arkaden je drei Heilige, hier die hll. Petrus, Katharina und Agnes, dort die hll. Paulus, Johannes d. T. und Andreas. An die äußersten Arkaden schließt sich beiderseits eine mit Blatt- und Blumenwerk bestickte schmale Borte als seitlicher Abschluß an. Figuren und Borte sind in Seidenstickerei gearbeitet[34].

Auch das vierte Antependium (Tafel 122), ein ungemein prächtiges Stück, stammt aus Kloster Königsfelden; es wurde diesem von Herzog Albrecht II. von Österreich († 1358) gegeben und zufolge dem Stilcharakter der Stickereien, mit denen es bedeckt ist, in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts geschaffen. Das Bildwerk, mit dem es bestickt ist, besteht aus sieben ungemein schönen Gruppen: Christus am Ölberg, Christus vor Pilatus (Herodes?), die Kreuztragung, Christus am Kreuz, die Auffahrt, Mariä Krönung und Christus von zwei Engeln umgeben in seiner Herrlichkeit. Es ist in Seide auf zickzackförmig gemustertem Goldgrund ausgeführt und von Baldachinen überdacht und durch polygonale, reich mit Fenstern ausgestattete, in vier Geschossen aufsteigende Türmchen voneinander geschieden. Das herrliche Werk

---

[32] J. Stammler, Der Domschatz von Lausanne und seine Überreste (Kath. Schweizer-Blätter X [1894] 84), hält es für wahrscheinlich, daß das Antependium zu den Kostbarkeiten gehörte, welche Otto I. von Grandson der Kathedrale von Lausanne schenkte, da sich, nach einem Eintrag des Nekrologiums derselben unter ihnen auch goldene Tücher zur Ausschmückung des Hochaltares befanden (a. a. O. IX [1893] 163).

[33] Abb. bei L. de Farcy, l. c. pl. 148; vgl. Kath. Schweizer-Blätter X (1894) 171 f. mit Skizze.

[34] A. a. O. IX (1893) 558 f.

scheint norditalienischer Herkunft zu sein; jedenfalls ist es durch die italienische Kunst stark beeinflußt[35].

In Italien besitzen sehr bemerkenswerte mit Bildwerk bestickte mittelalterliche Antependien die Kathedrale zu Anagni, das Museo degli Arazzi zu Florenz und das Museo civico zu Pisa. In der Kathedrale zu Anagni gibt es zwei, die beide schon unter den Kostbarkeiten genannt werden, welche Bonifaz VIII. derselben verehrte: Item unum dossale pro altari laboratum cum acu ad aurum battutum cum ymaginibus crucifixi et beate Virginis et plurium omnium sanctorum et in circuitu cum rotis ad grifos et pappagallos, item unum dossale ad acum cum arbore vitae cum mantili de opere theotonico[36].

Das zweite der beiden Antependien ist sehr verdorben. Es muß einst ein herrliches Stück gewesen sein. In der Mitte hängt Christus an knorrigem Kreuze. Oben geht von dem Kreuzesstamm Eichengeäst aus, in dem ein Pelikan, seine Jungen belebend, dargestellt ist. Nach den Seiten zu wächst aus ihm eine mächtige Weinranke heraus, die sich weit über die Fläche des Antependiums ausbreitet. Rechts steht am Ende derselben der Prophet Sophonias, links ein Engel. Um Kreuz und Ranke lagern sich parallel zu den Seiten des Antependiums Rundmedaillons, von denen eines ein gleicharmiges Kreuz umschließt, die anderen Halbfiguren (Maria, Apostel, Propheten) enthalten. In ungewöhnlich reichem Maße sind auf dem Antependium Inschriften als Ornament zur Verwendung gekommen. Wir finden solche nicht bloß auf der Einfassung der Medaillons und auf dem Spruchbande des Engels und des Propheten Sophonias, sondern auch auf dem Eichengeäst und den Weinranken, ja neben den meisten Blättern dieser letzteren. Alle weisen irgendwie auf das hl. Kreuz, den Gekreuzigten und die Erlösung hin; leider sind manche kaum mehr zu entziffern. Das Ganze ist ein großartiger, tiefsinniger Kreuzeshymnus im Bild. Figuren, Kreuz und Rankenwerk sind in Seide gestickt, der Grund in Gold. Die gewebten Borten, welche heute den oberen und unteren Rand entlang angebracht sind, wurden später hinzugefügt[37].

Die andere Altarbekleidung ist besser erhalten; nicht ursprünglich ist die obere Einfassung, die einst ein am Altartuch befestigter Überhang gewesen sein mag. Die Umrahmung der drei anderen Seiten ist dagegen noch die alte, wie die von einem Kreis umschlossenen Greife und gegenständigen Papageienpaare bekunden, welche im Wechsel miteinander dieselbe schmücken. Das Bildwerk des Antependiums ist in zwei Zonen übereinander angeordnet, die durch einen Blattfries getrennt sind. Die obere gliedert sich in neun kleeblattbogige, die untere in sieben stichbogige Arkaden. In der mittleren Arkade der oberen Zone ist die Gottesmutter thronend dargestellt, von den acht übrigen enthalten die der mittleren zunächst befindlichen einen Engel; in den sechs anderen sehen wir je eine Apostelfigur. Die Arkaden der unteren Reihe zeigen Gruppendarstellungen; die mittlere Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und zwei Engeln, die drei zur Rechten Szenen aus der Geschichte des hl. Petrus (Heilung des Lahmen, Quo vadis und Kreuzigung), die drei zur Linken Begebenheiten aus der Geschichte des hl. Paulus (Paulus und Ananias, Pauli Steinigung, Pauli Enthauptung). Die Zwickel der unteren Arkaden sind mit einer ornamentierten Raute und Rankenwerk, die der oberen mit einem Türmchen gefüllt. Borte,

[35] Über Herzog Albrecht als Schenkgeber vgl. Kath. Schweizer-Blätter a. a. O. 559.

[36] Annales archéol. XVIII (1858) 28. Der Zusatz de opere theotonico bezieht sich wohl nicht auf dossale, sondern auf mantile (Altartuch). Der Leintücher deutscher Herkunft werden mehrere in dem Verzeichnis erwähnt: Item una tobalea de opere theotonico, in qua est in medio Agnus Dei et in circuitu diversae ymagines et litterae . . . item una tobalea de opere theotonico cum ymaginibus Salvatoris et quatuor evangelistarum in medio u. a. Das Inventar des Schatzes des Apostolischen Stuhles hat eine besondere Rubrik: Cortinae et tobaleae de opere alemaniae (Bibl. de l'École de chartes XLVII [1886] 658).

[37] Abb. bei Farcy l. c. pl. 30. Die Inschriften zum Teil in Annales archéol. XVII (1857) 351 f.

Grund und Nimben sind aus abgehefteten Goldfäden gebildet, zu den Figuren, den Architekturen und dem Ornament ist farbige Seide gebraucht[38].

Das Antependium im Museo civico zu Pisa trägt das Datum 1325. Die Stickerei war über grober Leinwand auf weißer Seide ausgeführt, doch ist letztere jetzt verschwunden, so daß heute statt der ursprünglichen weißen Seide überall die linnene Unterlage den Grund der Stickereien bildet. Die Mitte schmückt eine Darstellung der Krönung Mariä. Sie nimmt die ganze Höhe des Antependiums ein und wird beiderseits durch zwei spitzbogige, am Giebel mit Krabben besetzte Tabernakel begrenzt, in denen oben Petrus und Paulus, unten zwei Heilige mit dem Stifter angebracht sind. An die Tabernakel schließen sich zu beiden Seiten auf zwei Reihen verteilt und durch ein schmales Börtchen voneinander getrennt, vier Szenen aus dem Leben der Gottesmutter an, links die Verkündigung, die Geburt des Herrn, die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Weisen und die Darstellung im Tempel, rechts die Auferstehung, die Auffahrt, Mariä Tod und die Sendung des Hl. Geistes. Den unteren Rand entlang zieht sich eine, heute sehr zerstörte Inschrift[39].

Ein Meisterwerk und zugleich vortrefflich erhalten ist die Altarbekleidung im Museo degli Arrazzi zu Florenz. Sie ist zufolge ihrer Inschrift die Schöpfung des Jacopo Cambi und trägt das Datum 1336. Auch hier ist in der Mitte unter breiter, flacher Arkade die Krönung der seligsten Jungfrau dargestellt. Zwei Engelchen, welche eine Blumenvase halten, und sechs musizierende Engel umgeben die Szene. Rechts und links von der Mittelgruppe sehen wir je sieben Heiligenfiguren. Sie stehen unter eleganten, auf schlanken gewundenen Säulchen ruhenden Kielbögen, deren Zwickel mit Halbfiguren anbetender Engel gefüllt sind. Rings um das Antependium läuft ein zierlicher Fries, der sich aus Akanthusranken, welche mit reizenden Vogelgestalten belebt sind, und schachbrettartig gemusterten, über Eck gestellten Quadraten zusammensetzt[40].

Ein minder bedeutendes Antependium in S. Marco zu Venedig ist eine griechische Arbeit des 15. Jahrhunderts. Laut der langatmigen Inschrift, welche ihm unten aufgestickt ist, hat der Sebastokrator Konstantin Komnenos es zu Ehren der hll. Himmelsfürsten Michael und Gabriel anfertigen lassen. Sein bildlicher Schmuck besteht in den Figuren der beiden Erzengel. In der unteren Ecke zur Linken ist der Ehrenhut des Sebastokrators dargestellt.

Nicht gestickt, sondern g e w e b t ist ein herrliches Antependium in S. Francesco zu Assisi, das Sixtus IV. 1475 der Kirche schenkte, ein wahres Prachtwerk, und eine der großartigsten Schöpfungen der Webekunst. In der Mitte steht der hl. Franziskus; vor ihm kniet der Papst. Links und rechts ist ein Eichbaum, das Wappen der Rovere, dargestellt, um dessen Stamm sich ein Spruchband mit der Inschrift schlingt: Sixtus IV. Pontifex Maximus. Von einem mächtigen Eichenkranz, der seine Umrahmung bildet, gehen nach beiden Seiten hin reiche Eichenzweige aus, die sich in eleganten Windungen über den freien Raum des Antependiums ausbreiten. Ein knorriger, von Blättern umwundener Ast dient als Einfassung des Ganzen. Nur die Fleischteile des hl. Franziskus und des Papstes sind gestickt. Überaus wirksam heben sich sowohl die Figuren wie das in Silber- und Goldfrisé ausgeführte, mit dunkelbraunen Samtlinien umrissene und zugleich im Innern belebte Ornament von

---

[38] Abb. bei Farcy pl. 30.

[39] Skizze bei Roh. VI, pl. DXI.

[40] In der Galleria Brignole-Sale Defferrari des Palazzo Bianco zu Genua befindet sich ein ca. 3¾ m langer, 1¼ m hoher Behang aus Purpurseide, der in zwei Reihen mit Szenen aus dem Leben des hl. Xystus, Laurentius und Hippolytus bestickt ist. Alle sind von entsprechenden Inschriften begleitet. Die Szenen sind ohne trennende Leisten nebeneinandergestellt. Der von den Bildern und Inschriften freigelassene Raum ist mit Kreuzen gefüllt. Das Bildwerk trägt griechischen Charakter, die Inschriften sind jedoch lateinisch. Der Behang soll als Gabe des Kaisers Michael Paläologus nach Genua gekommen sein, doch dürfte er erst dem 14. Jahrhundert entstammen. Für eine Altarbekleidung dürfte seine Höhe zu bedeutend sein.

dem glatten Goldgrund des Antependiums ab. Der mit köstlichen thronenden Heiligenfiguren geschmückte Überhang des letzteren ist gestickt[41].

Frankreich, das im Mittelalter so zahlreiche mit Bildwerk bestickte Altarbekleidungen schuf, ist heute an mittelalterlichen Bilderantependien äußerst arm. Von hervorragendem Wert ist ein Antependium im Historischen Museum zu Toulouse[42], das in der Anordnung der Bilder eine gewisse Übereinstimmung mit demjenigen im Dome zu Salzburg verrät, sofern es gleichfalls ursprünglich zwei Reihen von je sieben Vierpässen zeigte — heute fehlt in beiden der letzte —, nur sind die Vierpässe nicht einfach nebeneinander gestellt, sondern durch kleine Kreise verbunden. Auch eignet dem Bildwerk nicht die Einheitlichkeit, Übersichtlichkeit und Geschlossenheit, welche dasjenige des Salzburger Antependiums auszeichnen. Die Szenen, welche die noch vorhandenen sechs Vierpässe der oberen Reihe der Toulouser Altarbekleidung füllen, sind: Die Geburt Marias, die Verkündigung, die Geburt des Herrn, die Anbetung durch die drei Könige, die Darstellung im Tempel und das Abendmahl. In den Medaillons der zweiten Reihe sehen wir die Stigmatisation des hl. Franziskus, die Geißelung, die Kreuzigung, die Abnahme, die Frauen am Grabe und die Auffahrt. In die am oberen Rande des Antependiums liegenden Zwickel der Vierpässe sind Engelfiguren gestickt, in diejenigen zwischen den beiden Vierpaßreihen sowie in die Zwickel am unteren Rande Szenen aus dem Leben verschiedener Heiligen, ausgenommen zwei, in welcher die Taufe Christi und Christus mit Kreuz und Dornenkrone dargestellt sind. Das Bildwerk ist in Seide, der Grund in Gold gearbeitet. Die Bändchen, mit denen heute die Einfassungen der Vierpässe übernäht sind, gehören einer Restauration an (Tafel 124).

Ein Antependium in der Kapelle des Hospitals zu Château-Thierry (Aisne) ist ist nicht mehr vollständig. Ursprünglich enthielt es unter ebenso vielen Arkaden, in deren Zwickel Engel mit Kronen in den Händen angebracht sind, sieben Darstellungen, Petrus mit Andreas, die Verkündigung, die Geburt, Mariä Krönung, die Anbetung des Jesuskindes durch die Magier, die Darstellung im Tempel sowie endlich Johannes mit Paulus. Die Krönung der Gottesmutter nahm die Mitte ein. Vorhanden sind heute nur mehr die vier letzten Darstellungen. Die Stickereien sind in Gold und Seide ausgeführt; der jetzige Grund des Antependiums, das um 1300 entstanden sein dürfte, violetter Samt, ist neu[43].

Eine schöne Altarbekleidung im Cluny-Museum stammt aus dem Bürgerhospital zu Mecheln. Sie ist mit je zwei Szenen aus der Legende des hl. Marcellus und des hl. Johannes Ev. bestickt. Die Bilder stehen unter Kleeblattbogen, die von Säulchen getragen werden, welche eine umgekehrte heraldische Lilie als Kapitell haben. Die über den Bogen aufsteigenden Giebel zeigen auf der Spitze die gleiche Lilie anstatt einer Kreuzblume. In den Zwickeln der Giebel erblicken wir Engel, die von Wolken umgeben sind und teils betend die Hände erheben, teils eine Kerze halten. Auch dieses Antependium dürfte um den Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden sein. Der Grund ist bei ihm wie sonst gewöhnlich in Gold, das übrige in Seide gestickt.

Mit Bildwerk nicht bestickt, sondern in Schwarz auf weißseidenem Grunde bemalt ist ein, wie es scheint, für Exequien und Anniversarien bestimmtes, herrliches Antependium in der Sammlung des Louvre (Tafel 125). In der Mitte ist unter drei mit einfachem Zackenkamme besetzten Bogen Christus am Kreuze zwischen den Schächern, umgeben von Maria, Johannes, den frommen Frauen und Kriegsleuten, dargestellt; links und rechts erblicken wir unter je drei größeren und reicher gegliederten Spitzbogen Szenen aus Christi Leiden und Verherrlichung. Diese seitlichen Szenen sind ohne Trennung nebeneinander gestellt, von der Mittelgruppe aber werden sie durch zwei übereinander angeordnete Arkaden geschieden. Die beiden oberen enthalten die Figuren der Ecclesia (links) und der Synagoge (rechts), von denen jene

[41] Vgl. auch O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei II (Berlin 1913) 114 nebst Abb.

[42] Abb. bei Farcy Tfl. 32.

[43] Abb. bei Farcy Tfl. 28.

von dem Propheten Isaias, diese von König David begleitet ist. In den zwei unteren Arkaden kniet links König Karl V. (1364—1380), rechts seine Gemahlin Johanna. Als Einfassung hat das Antependium, dessen Bilder wahrhaft meisterliche Schöpfungen sind, eine schmale Borte, die mit langezogenem Blattwerk und mit Scheiben, welche den Anfangsbuchstaben des Namens Karl umschließen, belebt ist.

Ein aus Noyelles stammendes Antependium des 15. Jahrhunderts im Archäologischen Museum zu Lille, ein prächtiges Stück, zeigt als Schmuck eine einzige große Darstellung, welche seine ganze Fläche einnimmt, die Verkündigung (Tafel 123). Maria kniet rechts an einem Betschemel, der mit reich verzierter Decke behangen ist, der Engel links. In der Mitte zwischen beiden steht eine Vase, aus der ein Lilienstengel hervorsproßt; etwas höher zieht sich in zierlichen Windungen ein Spruchband mit dem Engelsgruß: Ave gratia plena, Dominus tecum hin. Der Grund des Antependiums, blauer, mit dem Granatapfel gemusterter Damast, ist dicht mit reizenden Blumenstauden bestickt, die aus einer Art von Zwiebel hervorwachsen und in versetzten Reihen angeordnet sind. Die Stickereien sind in Seide und Gold hergestellt. Das Antependium muß von hervorragend vortrefflicher Wirkung gewesen sein.

In Spanien sah ich bemerkenswerte, mit Bildwerk bestickte, mittelalterliche Antependien in der Kathedrale und in S. Feliú zu Gerona, in dem Bischöflichen Museum zu Vich, in den Kathedralen zu Tortosa, Valencia und Córdoba sowie in der Stiftskirche zu Manresa.

Das letztgenannte Antependium, das eine Zeitlang ebenfalls im Museum zu Vich aufbewahrt wurde, jetzt aber sich wieder zu Manresa befindet, ist italienische Arbeit, das Werk des Florentiners Geri Lapi, wie die unter dem Mittelstück angebrachte Inschrift: Geri Lapi rachamatore me fecit in Florentia bekundet. Das Antependium, das um 1350 entstanden sein wird, ist ein sehr hervorragendes Stück. Zwei schmale, mit Blattwerk bestickte Borten gliedern es in drei nahezu gleich große Felder. Das ca. 1,10 m breite ungeteilte Mittelfeld enthält eine großartige Kreuzesszene: Neben dem Heiland erheben sich die beiden Schächer; Maria ist zu Boden gesunken, umgeben von Johannes und den frommen Frauen; Soldaten, zum Teil hoch zu Roß, umringen das Kreuz; in der Luft schweben Engel, welche das aus den Händen und der Seite Christi hervorquellende Blut auffangen; hinter dem Kreuze steht Simeon von Cyrene mit seinen beiden Söhnchen. Der in Goldstickerei gearbeitete Hintergrund der Darstellung ist reich mit Ranken und Blattwerk gemustert. Die beiden Seitenfelder sind durch zwei horizontale und zwei vertikale Börtchen in neun Abteilungen zerlegt. Die neun zur Linken weisen Begebenheiten aus der Jugendgeschichte des Heilandes auf: Mariä Verlobung, die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt, die Anbetung durch die drei Könige, die Flucht, die Darstellung und das Wiederfinden im Tempel, dem sich aus dem öffentlichen Leben anreiht die Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel. Zur Rechten schließen sich an das Mittelfeld neun Szenen aus der Passion und der Verherrlichung Christi an, die mit dem feierlichen Einzug und dem letzten Abendmahl beginnen und mit der Auferstehung und der Befreiung der Seelen in der Vorhölle enden. Auch bei den achtzehn Darstellungen der beiden Seitenfelder ist der Hintergrund in kunstvoll gemusterter Goldstickerei ausgeführt. Leider ist das einst so glänzende Werk so stark beschädigt, daß an vielen Stellen die Stickerei völlig verschwunden und nur mehr die Vorzeichnung übrig ist[44].

[44] Abb. bei Farcy Suppl. pl. 155 und 156. Das Antependium ist, wie Joaqim Sarrèt y Arbos in Bulletí del centro excursionista de la comarco de Bages VII (1911) 185 f. nachgewiesen hat, die Stiftung eines Ramon de Area, der es 1357 in seinem Testament der im Bau begriffenen Seo zu Manresa samt einem mit Bildern bestickten Frontal (Überhang) vermachte. Das Frontal ist leider nicht mehr vorhanden; es war, wie es nach einem Inventar von 1452 scheint, schon damals abhandengekommen: Primo un bell pali daor obrat de diverses obratges ab son frontal loqual no es del obratge del dit pali, loqual hi feu en Ramon Ca Era.

Von den Antependien der Kathedrale zu Gerona verdienen drei hier erwähnt zu werden. Eines gliedert sich in vierundzwanzig Felder, die sich auf drei Reihen verteilen, jedoch sind die drei letzten zur Rechten nur mehr Bruchstücke. Geschieden werden die Felder durch schmale, mit Rauten in Edelsteinnachahmung gemusterte Börtchen; dargestellt sind in ihnen Szenen aus dem Jugendleben des Erlösers, aus dem Beginn seines öffentlichen Lebens (Taufe, Versuchung), aus seinem Leiden und aus seiner Verherrlichung; den Beschluß machen die Sendung des Hl. Geistes und das Gericht. Fast ganz verschwunden sind die Anbetung durch die drei Weisen, die Wegführung und das Gericht. Die Figuren sind in Seide, der Grund ist in Gold gestickt; der künstlerische Wert der recht derben Arbeit ist nicht groß. Das Antependium gehört dem 14. Jahrhundert an.

Ungleich höher als dieses erste, steht ein zweites Antependium im Schatz der Kathedrale, obwohl dasselbe nur im Mittelfeld Bildwerk aufweist. Wir sehen dort Maria mit dem Jesuskind auf einem Throne sitzend, zu ihrer Rechten einen Engel, der dem Kinde eine Birne reicht, zu ihrer Linken einen knienden Bischof, den Stifter des Antependiums, Bischof Bernard de Pau († 1457), dessen Wappen in den Seitenfeldern angebracht ist. Das Mittelbild ist sowohl der technischen Ausführung wie der Zeichnung nach gleich vorzüglich. Der das Antependium heute oben abschließende Überhang ist nicht ursprünglich, sondern in späterer Zeit aus Stücken von Kasel- oder Pluvialbesätzen zusammengesetzt.

Eine gute Arbeit ist auch das dritte Antependium des Schatzes, doch sind bei ihm nur die drei Darstellungen, mit welchen es geschmückt ist, alt; das übrige stammt von einer Neuaufmachung aus jüngerer Zeit, bei der jedoch ältere Stoffe verwertet wurden. Die drei Darstellungen, die Geburt des Erlösers, die Anbetung durch die Weisen und die Darstellung im Tempel, vortrefflich in Gold und Seide gestickte figurenreiche Szenen, sind unter flachen Arkaden mit Bogen von Eselsrückenform angeordnet, die das Antependium als eine Arbeit des 15. Jahrhunderts kennzeichnen.

Ein prächtiges Werk ist das Antependium in S. Feliú zu Gerona, eine Schöpfung aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Herrliche, lebensvolle und lebenswahre Figuren, eine gefällige harmonische Gruppierung und erstklassige Ausführung zeichnen das Bildwerk aus, mit dem die aus rotem Samt gemachte Altarbekleidung geschmückt ist, und das nur den einen Mangel hat, daß seine Erhaltung zu wünschen übrigläßt. Es besteht, ähnlich wie bei dem Liller Antependium, aus nur einer Darstellung, der Auferstehung des Herrn: In der Mitte das Grab, aus dem sich Christus erhebt; um das Grab, am Boden sitzend oder liegend, die erschreckten und erstaunten Wächter, rechts die zwei frommen Frauen, links Maria Magdalena. Den oberen Rand entlang zieht sich ein mit stilisierten Wolken bestickter und mit Fransen besetzter Überhang.

Das Bischöfliche Museum zu Vich besitzt außer einigen anderen minder bemerkenswerten Antependien vier mit schönen figürlichen Darstellungen bestickte. Eines, das aus rotem Damast gemacht ist, zeigt in der Mitte eine gut gearbeitete Gruppe der Verkündigung, rechts und links in rosettenartiger Umrahmung das Wappen des Stifters, des Kanonikus Llovera. Oberhalb und unterhalb des Mittelbildes beleben Zweige das Antependium. Der durch aufgesetzte Fransen angedeutete Überhang ist mit der Inschrift verziert: Ave, gratia plena, Dominus tecum. Bei einem zweiten, das aus blauem Samt besteht, sehen wir in der Mitte die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige (Tafel 128), eine anmutige, ausdrucksvolle Darstellung von vorzüglicher technischer Ausführung, rechts einen Adler, links das Lamm Gottes, beide in reichem, von prächtigem distelartigem Blatt- und Blumenwerk umgebenen Achtpaß; der mit Fransen besetzte Überhang enthält vier Wappenschilde der Stifter. Das dritte, das aus schwarzblauem Samt hergestellt ist, hat als Mittelschmuck eine Abnahme vom Kreuze, rechts und links, inmitten von Blattwerk, das Wappen des Stifters. Auf dem Überhang lesen wir: † Jhs Nazarenus, rex judaeorum. Alle drei

Antependien gehören dem 15. Jahrhundert an, das erste der Mitte, das zweite dem Anfang, das dritte dem Schluß desselben. Aus dem Ende des 14. stammt das vierte Antependium, das vorzüglichste von allen. Es besteht aus roter Seide. In der Mitte thront Christus, rechts von dem Heiland stehen Johannes und Lukas, links Matthäus und Markus, alles herrliche Gestalten in meisterlicher Ausführung. Unter den Evangelisten ist beiderseits das von Ornament umgebene Wappen des Stifters, des Abtes Arnaldus von Vilalba (1393) angebracht; über ihnen und zwischen ihnen, füllen Zweige den Grund des Antependiums. Der Überhang enthält Ranken, denen drei Rauten mit dem Wappen des Schenkgebers eingefügt sind.

Das Antependium in der Kathedrale zu Tortosa verrät stilistisch große Verwandtschaft mit demjenigen in S. Feliú zu Gerona, mit dem es auch die Eigentümlichkeit teilt, daß es nur eine große Darstellung enthält, die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige, mit der aber als Nebenszene die den Hirten zu teil werdende Verkündigung seiner Geburt verbunden ist. Sie befindet sich rechts von der Hauptgruppe, links gewahren wir im Hintergrund auf einem Felsen eine Stadt (Jerusalem), von der ein Weg herabführt, im Vordergrunde den Troß der hl. drei Könige. Übrigens ist nur mehr die in Gold und Seide von Meisterhand ausgeführte Stickerei alt; der Stoff des Antependiums wurde in jüngerer Zeit erneuert. Leider ist die Übertragung der Stickerei in sehr mangelhafter Weise erfolgt. Das Antependium gehört der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an.

Vorzüglich erhalten sind zwei spätmittelalterliche Antependien in der Kathedrale zu Valencia. Sie sind die großartigsten ihrer Art auf spanischem Boden. In Gold und Seide auf abgeheftetem Goldgrund, mit allen Mitteln der Technik, in sauberster Ausführung und in reichster Ausbildung aller Einzelheiten, namentlich der Gewänder, gearbeitet, zeigt eines fünf Darstellungen aus der Passion, von denen eine figurenreiche Kreuzigung die Hauptszene bildet. Sie nimmt die Mitte des Antependiums ein. Neben dem Kreuze des Herrn erheben sich die Kreuze der Schächer; unter demselben stehen auf der einen Seite Maria, Johannes und die frommen Frauen, auf der anderen Soldaten und Juden. Die vier weiteren Passionsszenen bestehen aus der Kreuztragung, der Annagelung des Heilandes, seiner Abnahme vom Kreuze und seinem Begräbnis (Tafel 126). Das zweite Antependium hat drei Bilder, die Auferstehung als Hauptdarstellung, den Gang der Marien zum Grabe und Christi Abstieg in die Vorhölle als Nebendarstellungen. Die beiden Antependien, von denen das erste ursprünglich wahrscheinlich nicht Altarbekleidung, sondern eine Art von Retabel war, sind ein Geschenk des 1474 gestorbenen Kanonikus Vicente Climent, also Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Borte, welche die Antependien oben und an den Schmalseiten einfaßt, stammt aus der Zeit des Barocks.

Von den beiden Antependien in der Kathedrale zu Córdoba ist eines mit sieben Heiligendarstellungen bestickt. Die erste links gibt den hl. Georg im Kampf mit dem Drachen wieder, die anderen bestehen aus Märtyrerszenen, welche die verschiedenen Arten von Martyrien veranschaulichen. Die im Ausdruck, Gebärden und Aktion teilweise naiven, im übrigen aber gefälligen Gruppen, befinden sich unter dreiteiligen, reich entwickelten Baldachinen, die von polygonalen Säulchen getragen werden. Die in Seide und Gold ausgeführten Stickereien dürften in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sein; jünger und eine Zutat des 16. Jahrhunderts ist die mit Arabesken und Mudéjarmotiven bestickte Borte, welche oben und an den Seiten das Antependium umrahmt. Das zweite Antependium wird der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstammen. Es wird durch zwei Vertikalbesätze, die wie die Einfassung der oberen Langseite und der Schmalseiten mit Arabesken von ausgesprochenem Frührenaissancecharakter bestickt sind, in drei Felder geschieden. In den beiden seitlichen sehen wir je zwei gedrückte spätgotische Arkaden, von denen die innere links die Darstellung der Verkündigung, rechts die der Geburt des Herrn enthält, während unter der äußern, hier wie dort, das Wappen des Schenkgebers angebracht ist. In den Zwickeln über den Arkaden gewahren wir den von einem

Strahlenkranz umgebenen Namen Jesu. Das mittlere Feld zeigt in der Mitte das Gotteslamm, in den oberen Ecken gleichfalls den Namen des Heilandes, in den unteren je ein Wappen.

Was sich in England an bestickten mittelalterlichen Antependien erhalten hat, ist weniger durch sein Bildwerk als durch seine sonstige Ornamentation bemerkenswert. Es befinden sich dort solche z. B. zu Chipping Campden, Salisbury (Kathedrale), Baunton (Privatbesitz) und Alveley. Das Antependium zu Chipping Campden hat in der Mitte eine Darstellung der Aufnahme Mariä[45], das zu Baunton Christus am Kreuz mit Maria und Johannes[46]. Das Altarfrontale zu Salisbury enthält in der Mitte die Verkündigung, das zu Alveley einen Mann mit drei unbekleideten Kindern in einem Tuch, das er mit beiden Händen hält, angeblich Abraham als Seelenvater, in Wirklichkeit aber wohl der hl. Nikolaus[47]. Im übrigen ist das Antependium zu Salisbury mit gestickten und aufgenähten doppelköpfigen Adlern, distelförmigen Blumen, Lilien und Halbfiguren von Engeln, das zu Baunton mit Doppeladlern, das Antependium zu Alveley mit Disteln, Lilien und einer Cherubfigur, das zu Chipping Campden mit Disteln geschmückt[48].

Ein leider stark beschädigtes Antependium im Viktoria-und Albert-Museum zu London, das in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein dürfte und italienischer Herkunft ist, setzt sich aus drei Abteilungen zusammen. Es weist in der mittleren in neun Feldern, die in drei Reihen übereinander angeordnet sind, ebenso viele Szenen aus dem Leben des Heilandes auf, in den seitlichen in je vier auf zwei Reihen verteilten Feldern Szenen aus der Legende der hll. Christophorus und Julianus Hospitator. Ein schmales, mit einer Ranke besticktes Börtchen zieht sich rings um das Antependium herum, scheidet die drei Hauptabteilungen voneinander und gliedert die seitlichen Abteilungen in ihre vier Felder. Die neun Felder des Mittelteiles sind nur durch ein Kördelchen voneinander getrennt. Der Grund der Darstellungen ist durch abgeheftete Goldfäden gebildet; die Darstellungen selbst sind in Seide gestickt[49].

Im Museum zu Stockholm befinden sich vierundzwanzig bestickte Scheiben, die aus Biscopskulla stammen und von einem Antependium herrühren. Sie sind im 13. Jahrhundert entstanden und stellen Szenen aus dem Jugendleben des Herrn (die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt, die Hirten, die drei Könige, die Darstellung, die Flucht, den Kindermord und den zwölfjährigen Jesus im Tempel), aus seinem öffentlichen Leben (die Taufe, das Wunder zu Kana, die Erweckung des Jünglings von Naim, die Heilung der blutflüssigen Frau, die Speisung der Fünftausend, die Auferweckung des Lazarus, das Mahl zu Bethanien), aus seinem Leiden (das Abendmahl, die Verspottung, die Geißelung und die Kreuzigung), und aus seiner Verherrlichung (den Abstieg zur Vorhölle, die Frauen am Grabe, die Himmelfahrt und die Sendung des Hl. Geistes) dar. Eine ihrer Einfassung rings eingestickte Inschrift erläutert die auf ihnen angebrachte Darstellung. Bemerkenswert ist die ausgiebige Verwertung, welche die Begebenheiten aus dem öffentlichen Leben Jesu gefunden haben. Angeordnet waren die Scheiben zweifellos in drei Reihen zu je acht Scheiben.

Werfen wir einen Rückblick auf das, was bislang über die mittelalterlichen, mit Bildwerk verzierten Altarbekleidungen aus Zeug gesagt wurde,

---

[45] Abb. bei A. F. Kendrik, English Embroidery (London 1904) pl. XXVII.

[46] Abb. ebd. pl. XXVIII.

[47] Abb. beider bei H. Barber, Some Drawings of ancient embroidery (London 1880) pl. 28 29.

[48] Zwei im Viktoria- und Albert-Museum zu London befindliche Antependien, welchen die gleiche ornamentale Ausstattung eignet, waren in katholischer Zeit Pluvialien; sie wurden zu Antependien erst in nachkatholischer Zeit umgearbeitet. Dasselbe gilt von einem Antependium zu Careby. Näheres über diese eigenartige Verzierung, die wir auch bei Kaseln, Pluvialien und Dalmatiken angewendet finden, sowie über die vermutliche Heimat derselben bei J. Braun, Eine Kasel des 16. Jahrhunderts und verwandte Paramente in „Die christl. Kunst" X (1913) 44 f.

[49] Abb. bei Farcy Tfl. 32.

so ergibt sich, daß weder in bezug auf die Anordnung noch auf die Art der Darstellungen Übereinstimmung bestand, ja, daß man kaum von vorherrschenden Typen reden kann. Wir fanden das Bildwerk in einer, in zwei, in drei Reihen angebracht, fanden neben einer größeren mittleren bald kleinere, bald gleichgroße seitliche Darstellungen, fanden hier ganze Folgen von Bildern, dort nur einige wenige oder gar nur eines. Wiederum sahen wir die Bilder bald rechteckigen oder quadratischen Feldern eingeordnet, bald von Arkaden überdacht, bald ohne Trennung nebeneinander gestellt. Das Bildwerk selbst aber bestand das eine Mal nur aus Einzelfiguren, das andere Mal nur aus Gruppen und Szenen, ein drittes Mal zugleich aus Einzelfiguren und Gruppen. Kurz, es war die äußerste Mannigfaltigkeit, was uns auf den mittelalterlichen bestickten Zeugantependien hinsichtlich der Anordnung und der Verteilung sowie der Art und des Charakters des Bilderschmuckes entgegentrat.

Mit rein ornamentalen Stickereien scheint man im späteren Mittelalter die Altarbekleidung nur selten ausgestattet zu haben. Die Zahl der nur mit Ornament verzierten Antependien, die sich aus dieser Zeit erhalten haben, ist äußerst gering.

Genannt sei als Beispiel ein aus rotem Tuch gemachtes Antependium im Welfenmuseum zu Hannover. Es wird durch einen Horizontalfries und durch fünf Vertikalfriese in zwölf Felder gegliedert. Der Horizontalfries enthält Namen von Heiligen, die Vertikalfriese zeigen als Verzierung Ranken. Auf den Kreuzungspunkten der beiden Friese ist ein Wappen angebracht. Die Felder sind mit bäumchenartigem Ornament gefüllt. Die Einfassung des Antependiums ist an den Seiten mit Ranken, unten mit einem abgetreppten geometrischen Muster belebt. Oben ist sie wohl wegen des Überhanges, der sich hier befand, schmucklos geblieben. Die Stickereien sind mit Hilfe von Wollzeug in der Aufnäh- (Applikations-) Technik ausgeführt.

Auch in den Inventaren ist kaum je von Antependien die Rede, die bloß mit Ornament bestickt waren. Verzichtete man bei der Altarbekleidung auf figürliche Stickereien, so ließ man sie in der Regel überhaupt ohne Stickerei. Man konnte das um so eher tun, als die prächtigen gewebten Muster, mit denen man im Mittelalter die Paramentenzeuge so köstlich auszustatten pflegte, einen ausreichenden Ersatz für bloß ornamentale Stickereien boten. Leider ist von der Fülle dieser nicht bestickten Antependien aus dem Mittelalter so gut wie nichts mehr vorhanden, teils weil sie beim Gebrauch allmählich zugrunde gingen, teils weil man auf ihre Erhaltung weniger Gewicht legte, teils endlich, weil man sie später zu anderen Zwecken verwertete.

Ein Beispiel bietet die Tafel 128, welche ein Antependium des 15. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Stockholm wiedergibt. Es besteht aus sog. geschnittenem, mit dem Granatapfelmuster verzierten Samt und ist ganz unbestickt. Nur der Überhang, mit dem es versehen ist, erscheint mit Stickereien, Achtpässen, Blümchen und Blattwerk geschmückt. Ein Antependium im Provinzialmuseum zu Stralsund besteht aus rotem, in Gold mit Blattwerk und Tierfiguren gemustertem Brokat. Von zwei Antependien in Heilig-Kreuz zu Rostock ist eines aus einem in Gelb und Rot gewebten Damast gemacht, dessen Musterung sich aus den sich stetig wiederholenden Figuren der Gottesmutter, des hl. Petrus und des hl. Nikolaus zusammensetzt. Das zweite ist aus blauem Brokat angefertigt, der in Gold mit einer immerfort wiederkehrenden und in Streifen angeordneten Darstellung der hl. Maria Magdalena (oder der hl. Maria von Aegypten) gemustert ist. Die Heilige kniet im Gebet, den ganzen Körper von ihren Haaren umhüllt, vor einem Altar. Hinter ihr erhebt sich

ein Baum, über dem ein Vogel schwebt, welcher einen Zweig im Schnabel trägt, wohl eine Taube mit einem Olivenzweig, dem Sinnbild des Friedens. Über dem Altar tritt die segnende Hand Gottes aus den Wolken hervor und sendet Strahlen zu der Büßerin herab[50].

Ein hervorragend prächtiges Stück ist ein gewebtes Antependium Florentiner Ursprungs in der Kathedrale zu Toledo, das der Kardinal Pedro Gonzalez de Mendoza († 1495) derselben schenkte. Es enthält in der Mitte in einem mit Früchten besetzten Kranz das Wappen des Stifters. Im übrigen ist es mit breiten Ästen überzogen, die in den spitzovalen Feldern, welche sie miteinander bilden, gotisierende Distelblüten umschließen. Alles Ornament ist in prachtvollem Goldfrisé, der von dunkelfarbigen Samtlinien konturiert wird, der Grund dagegen in glattem Gold gewebt[51].

Auch das 16. Jahrhundert sah noch manche mit Bildwerk gestickte Altarbekleidungen entstehen, doch zeigen dieselben, soweit sie sich erhalten haben, mit wenigen Ausnahmen, bereits einen merkbaren Rückschritt gegenüber den gestickten Bilderantependien des 13.—15. Jahrhunderts. Er offenbart sich nicht nur in geringerer Ausführung, sondern auch darin, daß der Gehalt der Darstellungen ärmlicher, kümmerlicher wird.

Das hervorragendste Antependium, welches sich aus dem 16. Jahrhundert erhalten hat, ist ein Altarvorsatz aus der Abteikirche zu Grimbergen im Musée du Parc du Cinquantenaire zu Brüssel (Tafel 124). Es enthält unter ebenso vielen geschweiften Bogen vier Mahlszenen: Das Hochzeitsmahl zu Kana, das Mahl bei Simon, das Mahl bei Levi und das Abendmahl zu Emmaus. Säulen, Bogen und Bogenzwickel sind in köstlicher Goldstickerei im Stil der Frührenaissance gearbeitet, die Bilder, Figuren wie Umgebung, auch die Architekturen und Landschaften in glänzendster Lasurstickerei. Vollendetste Technik, feinste Ausführung, ein wirkungsvolles Kolorit, herrliche Zeichnung, vorzügliche Charakterisierung der dargestellten Personen, prächtige Gruppenbildung haben sich in diesen Mahlszenen vereint, um in ihnen ein sehr hervorragendes Meisterwerk der Stickerei zu schaffen.

Ein anderes schönes Antependium des 16. Jahrhunderts, ebenfalls eine flandrische Arbeit, fand ich im Musée historique des tissus zu Lyon. Es ist mit drei großen Kartuschen besetzt, die von Blumengehängen und Draperien umgeben sind und Szenen aus dem Leben des hl. Johannes d. T. umschließen: Die Predigt des Johannes, die Taufe Christi und die Hinrichtung des Vorläufers. Eine breite Borte, welche das Antependium oben und an den Seiten einfaßt, ist abwechselnd mit reizenden Frührenaissanceranken und mit Kartuschen, welche Bildwerk umschließen (Heimsuchung, zwei Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt, Maria mit Jesuskind, Stigmatisation des hl. Franziskus, St. Hieronymus und Geburt des hl. Johannes), bestickt. Alle Bilder sind auch bei diesem Antependium in glänzender Lasurstickerei hergestellt.

Auch der Dom zu Mailand besitzt ein prächtiges, mit Bildern verziertes Antependium des 16. Jahrhunderts. Es hat in der Mitte in länglich ovalem, reichverziertem Rahmen eine Darstellung der Geburt Marias, auf dem Besatz der oberen Langseite, dem Ersatz des ehemaligen Überhanges, in quadratischen, durch elegantes Frührenaissancerankenwerk geschiedenen Feldern Bilder heiliger Bischöfe. Die Einfassung der Schmalseiten weist nur Ranken als Schmuck auf.

Tafel 127 gibt ein interessantes Antependium aus deutschem Privatbesitz wieder. Das teilweise in Hochrelief ausgeführte Bildwerk stellt die Einhornjagd dar. Rechts sitzt, umgeben von ihren Symbolen, Maria im verschlossenen Garten. Links über ihr sehen wir in der Wolke das Brustbild des ewigen Vaters, von dem Strahlen nach unten zu ausgehen, vor ihr das Einhorn, das zu ihr hingeeilt ist. Vor dem mauerumhegten, mit einem verschlossenen Tor versehenen Garten steht Gabriel als Jäger

[50] Vgl. auch Kd. des Großh. Mecklenburg-Schwerin I, 233.

[51] Vgl. auch O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei (Berlin 1913) 114 nebst Abb.

mit dem Horn am Munde, aus dem der Gruß: Ave Maria gratia plena erschallt, in der Rechten den Jagdspieß und Leinen, an denen er die vier als Pax, Veritas, Justitia und Misericordia gekennzeichneten Jagdhunde hält. Hinter dem Engel erblicken wir den Propheten Isaias, den symbolischen Phönix und den symbolischen Löwen. Ein zum Antependium gehörender Überhang ist in der Mitte mit dem Bilde der hl. Anna Selbdritt bestickt, der sich beiderseits je elf andere Heilige anreihen, alles Halbfiguren. Ein zweites Antependium mit der Darstellung der Einhornjagd findet sich in der Pfarrkirche zu Unkel am Rhein, ein drittes zu Niederwert bei Vallendar. Bei letzterem kniet Gabriel, als Jäger mit Horn und Spieß versehen, vor Maria, zu der das Einhorn geflohen ist; unten sehen wir den Hirsch, der sich am Quell labt, oben Christus, in den vier Ecken Engel. Der Grund ist mit Distelranken und Blumen bedeckt[52]. Alle drei Antependien dürften in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sein.

Einfach, aber wirkungsvoll sind drei Antependien im Dom zu Köln. Zwei sind aus rotem, eines ist aus grünem Samt gemacht. In der Mitte zeigen alle ein in Lasurstickerei ausgeführtes Bild — eines die schmerzhafte Mutter, das zweite eine Darstellung der Flucht, das dritte den Schmerzensmann —; der übrige Raum ist bei allen beiderseits mit je fünf großen Goldsternen belebt. Die drei Antependien mögen um 1550 angefertigt worden sein.

Ungleich reicher als diese drei ist ein viertes, aus schwerer roter Atlasseide bestehendes Antependium im Kölner Dom, das mit dem Jessebaum bestickt ist. In seiner Mitte erblicken wir oben das Halbbild der Gottesmutter mit dem Jesuskind, unten den schlafenden Jesse, rechts und links, auf zwei Reihen verteilt, je sechs Halbfiguren von Ahnen des Herrn. Maria tritt aus einer Blume hervor, die sich nach oben aus dem Baum entwickelt, welcher aus der Seite Jesses hervorwächst. Die Bilder der Ahnen sitzen auf Blumen, in welchen die Zweige der beiden von dem Baum nach rechts und links ausgehenden Äste endigen. Dabei sind diese Zweige so geführt, daß sie um die Ahnenfiguren eine Art von Rundmedaillon bilden. Oben am Antependium zieht sich eine breite Leiste von der Art der sog. Kölner Borten hin, auf welcher stilisierte Bäumchen und Rosetten mit figürlichen Darstellungen, Verkündigung, Abendmahl, Auferstehung, Sendung des hl. Geistes und Krönung Marias abwechseln. Diese Bilder sind gewebt, aber durch Stickerei vervollständigt[53]. Auch dieses Antependium dürfte etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts angehören. Eine 1601 angefertigte Altarbekleidung mit der Darstellung des Jessebaumes findet sich in der Pfarrkirche zu Unkel[54].

Eine vortreffliche Arbeit ist ein aus dunkelrotem Samt hergestelltes Antependium im Dom zu Xanten, das laut der oben ihm aufgestickten Inschrift: Ave miles invictissime, ave martyr sanctissime, ave pie protector sancte Victor 1521, noch im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts entstand. Es ist mit meisterlich gezeichneten, in der Technik der Lasurstickerei gearbeiteten Figuren des hl. Viktor, der Gottesmutter und der hl. Helena geschmückt. Vor dem hl. Viktor kniet der Stifter mit seinem Wappen. Eine über ihm angebrachte Inschrift besagt: Orate pro me fratres[55]. Lediglich Ornament gleich dem übrigen Dekor sind die in Malerei ausgeführten größeren und kleineren Engelfiguren zwischen dem goldgestickten Rankenschmuck, der in ungemein geschmackvollen Windungen ein von Kardinal Alexander Farnese herrührendes Antependium in der Opera del Duomo zu Florenz überspinnt, eines der edelsten seiner Art und von ausgesuchtem Geschmack[56].

Das 17. und 18. Jahrhundert schufen wenige mit reicheren Bildstickereien ausgestattete Antependien. Ich nenne das großartige mit den Figuren der Gottesmutter, des hl. Ignatius, des hl. Franz Xaver, des hl. Aloisius und des

---

[52] Vgl. über die beiden Antependien auch Kd. des Regb. Koblenz 196 und 544.

[53] Abb. und eingehende Beschreibung in Zeitschrift VII (1894) 161.

[54] Kd. des Regb. Koblenz 544.

[55] Über andere Antependien des 16. Jahrhunderts im Dom zu Xanten; vgl. Kd. der Rheinprovinz, Kreis Mörs 141 f.

[56] Abb. bei Farcy, Suppl. Tfl. 174.

hl. Stanislaus bestickte Antependium in der Mariä-Himmelfahrt-Kirche zu Köln (Tafel 125), eine um 1650 entstandene Schöpfung des Laienbruders des Kölner Jesuitenkollegs, des Johannes Lüdgens, eines hervorragenden Kunststickers[57]; die beiden prachtvollen im Kloster der Ursulinen zu Amiens gestickten Antependien[58], ein Antependium im Hospital zu Compiégne[59], ein rotsamtnes Antependium im Dom zu Xanten, das drei in Lasurtechnik ausgeführte Bilder zeigt: Maria im Strahlenkranze, die hl. Helena und den hl. Viktor mit dem Stifter, unter dessen Wappen die Inschrift steht: Jo. Mockel cano. 1630, und die köstlichen Antependien, welche zu Beginn des 18. Jahrhunderts von den Ursulinen zu Neuburg a. d. D. gestickt wurden[60]. Eines derselben stellt einen Portikus dar mit der Aussicht auf eine Allee und mit dem guten Hirten als Staffage. Auf einem zweiten steht St. Ursula vor einem Portalbau; im Hintergrund sieht man ihre Fahrt über das Meer, rechts ihren Martertod. Einem dritten ist das Opfer Abrahams aufgestickt, dem vierten endlich der hl. Augustinus, der am Meeresufer wandelt und von dem Kinde, welches das Meer in ein Grüblein schöpfen will, belehrt wird. Auf einem, dem Beginn des 18. Jahrhunderts entstammenden Antependium im Dom zu Münster sehen wir in der Mitte Maria mit zwei Engeln; den Raum um das Mittelbild herum füllen dreizehn Symbole der seligsten Jungfrau, die beiden Schmalseiten des Antependiums und seinen oberen Rand entlang sind Ranken mit Blumen gestickt.

Antependien von der Art der genannten werden im 17. und 18. Jahrhundert auch noch anderswo geschaffen worden sein, sie waren aber im ganzen Ausnahmen. Gewöhnlich bedeckte man nun das Antependium, falls man ihm eine reichere Ausstattung geben wollte, mit bloßem Ornament im Geschmack der betreffenden Zeit, sei es ausschließlich in Gold, ausschließlich in Seide oder in Seide und Gold. Höchstens, daß man in der Mitte ein Medaillon mit einem gestickten Bilde anbrachte (Tafel 128), in der Regel begnügte man sich jedoch dort mit einem Kreuz, einem Pelikan, einer Taube, dem Sinnbild des hl. Geistes oder einem ähnlichen Symbol. Goldstickereien wurden gerne in Form von Hochreliefs ausgeführt. Wurde bei derartigen Antependien auch der Grund mit abgehefteten Goldfäden überdeckt, so machten sie auf die Entfernung den Eindruck einer mit getriebenem Ornament verzierten Goldtafel. Die großartigsten Beispiele solcher Prachtantependien aus dem 17. und 18. Jahrhundert finden sich in der Sakristei von St. Peter zu Rom.

Viele der Antependien, welche die Zeit der Spätrenaissance und des Barocks schufen, sind in ihrer vollendeten, bis in das kleinste sauberen und ebenmäßigen Ausführung, bei dem überquellenden Reichtum ihres Dekors und der eleganten, oft geradezu glänzenden Bildung und Anordnung des Ornaments wahre Wunder der Technik, der Phantasie und der Kunstfertigkeit. Leider fehlte es ihnen durchweg allzusehr an Gehalt; so brillant der Schmuck war, mit dem sie bedacht wurden, er war doch nur nichtssagendes Ornament, das sogar oft genug ein sehr profanes Gepräge zeigte, namentlich dann, wenn es dem Geschmack des Spätbarocks entsprechend in naturalistischem Blatt- und Blumenwerk, naturalistisch behandelten Vasen und Vögeln oder sonstigen naturalistischen Motiven bestand. Zudem war er häufig in einer solchen Fülle über die Antependien ausgegossen, daß sie statt

[57] Beschreibung und Einzelabb. in Zeitschrift XVIII (1905) 307 f.

[58] Abb. bei Farcy, La broderie Tfl. 112. Eines enthält fünf Darstellungen: Maria mit Jesuskind und dem kleinen Johannes d. T., allegorische Figuren der Liebe und der Hoffnung, Triumph der hl. Ursula und hl. Augustinus; das andere drei: Maria mit Jesuskind, Abrahams Opfer und das Jesuskind vor den Leidenswerkzeugen.

[59] Farcy, S. 96, n. 1. Tfl. 92 ist bei de Farcy ein mit drei großen, figurenreichen Szenen (Geburt, Beschneidung, Anbetung durch die Weisen) besticktes Antependium des 17. Jahrhunderts wiedergegeben, das 1887 zu Rom ausgestellt war; doch wird nicht gesagt, wo sich dasselbe befindet. Die drei Bilder sind durch jonische Säulen geschieden. Auf dem Gebälk derselben, das als oberer Fries dient, sind fünf kleine Szenen aus dem Leben des Herrn gestickt (Flucht, Taufe, Versuchung, Verklärung, Jesus am Jakobsbrunnen).

[60] Jetzt im Nationalmuseum zu München.

gefälligen, edlen Reichtum, geschmacklose, aufdringlich wirkende Überladung atmeten. Man vergleiche z. B. das Antependium, welches Alexander VII. (1655—1667) dem Dom zu Siena verehrte mit seinen zwar an sich nicht unschönen, aber in ihrer Fülle und ihrem Relief allzu herausfordernd sich geltend machenden Goldstickereien[61].

IV. GOBELINS ALS ANTEPENDIEN

Statt mit Bildern verzierte Antependien in Stickerei herzustellen, fertigte man solche auch wohl nach Weise der sog. Gobelins in der Technik der Wirkerei an. Von dieser Art war schon die Altarbekleidung des Altares der Hagia Sophia, die Paulus Silentarius so eingehend beschreibt[1]. Ihr Bilderschmuck war, wie derselbe ausdrücklich betont[2], nicht mit der Nadel geschaffen. Er kann daher nur durch Wirkerei zustande gekommen sein; denn durch die gewöhnliche Webetechnik ließ sich ein so reiches und so wechselvolles Bildwerk nicht herstellen. Auch unter den figürlichen Darstellungen, mit denen die im Papstbuch erwähnten Altarbekleidungen ausgestattet erscheinen, mögen sich solche gefunden haben, die in der Technik der Wirkerei gearbeitet waren.

Gewirkte, mit bildlichen Darstellungen versehene Antependien, welche auch nur in das 14. Jahrhundert hinaufreichen, haben sich nicht erhalten, dagegen gibt es noch manche aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Sie sind durchgängig in Wolle ausgeführt. Ihr Bildwerk besteht bald in einzelnen Heiligenfiguren, bald in ganzen Szenen, und zwar ist es im zweiten Fall oft nur eine Darstellung, welche das ganze Antependium füllt. Arkaden, unter denen die Figuren oder Szenen angeordnet sind, begegnen uns, anders wie bei gestickten Antependien, auf den in Gobelinmanier hergestellten im ganzen nur selten. Ein schönes Beispiel ist das Antependium im Historischen Museum zu Thun, das die Witwe des Peter von Krauchthal, Schultheißen von Bern, um 1450 der dortigen Pfarrkirche schenkte. In der Mitte steht, vom Strahlenkranz umgeben, unter einem Baldachin Maria mit dem Kind, rechts und links befinden sich unter je drei flachbogigen Arkaden ebenso viele Heiligenfiguren, dort Mauritius, Maria Magdalena, Katharina, hier Johannes Ev., Johannes d. T. und Antonius.

Der Grund ist bei den Gobelinantependien des 15. und frühen 16. Jahrhunderts häufig dicht mit Blatt- und Blumenwerk von lebhafter Färbung überzogen, und zwar nicht bloß dann, wenn auf ihnen Einzelfiguren dargestellt sind, sondern auch, wenn sie mehrfigurige Szenen enthalten. Ein schönes Antependium dieser Art, das mit den drei stehenden Figuren der Gottesmutter, der hl. Katharina und der hl. Barbara geschmückt ist, befindet sich beispielsweise in der Marienberger Klosterkirche zu Helmstedt[3]. Die Heiligen stehen förmlich in einem dichten Blumenwald. Es gehört dem 15. Jahrhundert an. Ein anderes, das dem 16. Jahrhundert entstammt und Maria inmitten von acht sitzenden Heiligen zeigt, einem Bischof und sieben heiligen Jungfrauen und Frauen, ist im Besitz des Collegium Germanicum (Tafel 130). Weinranken überspinnen den Hintergrund auf einem aus der Klosterkirche Rheinau stammenden, mit drei Szenen geschmückten Gobelinantependium im Landesmuseum zu Zürich. In der Mitte desselben sehen wir Christus am Kreuze zwischen Maria, Johannes und Magdalena einerseits, und Longinus nebst zwei Juden anderseits, links die Verkündigung, rechts den Auferstandenen mit Maria Magdalena.

Bei einem in Gobelinmanier gearbeiteten Antependium im Städtischen Museum zu Freiburg i. Br. macht sich das dichte Blatt- und Blumenwerk des Hintergrundes

---

[61] Abb. bei Farcy, Suppl. 174; andere Beispiele ebd. Tfl. 121, 128 und 132.

[1] Vgl. oben S. 50.

[2] V. 765 f. (Mg. 86, 2148).

[3] Abb. in Kd. des Herz. Braunschweig, Kr. Helmstedt 48.

so stark geltend, daß die bildlichen Darstellungen, St. Katharina, die Verkündigung, die Heimsuchung, die Anbetung des Jesuskindes durch die Könige, ein hl. Bischof und die kleinen Nebenszenen, die Einhornjagd und die Hirten auf dem Felde, in ihrer Wirkung stark beeinträchtigt werden.

Den Charakter eines Tafelgemäldes hat ein gewirktes Antependium im Bürgerhospital zu Brügge, ein Werk aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Umrahmt von prächtiger, mit Ranken und Blumen reich belebter Leiste, erblicken wir in der Mitte die Geburt des Herrn, rechts St. Anna mit der knienden Stifterin, links St. Katharina mit dem Stifter (Tafel 129).

Die Zahl der mit Bildwerk versehenen gewirkten Antependien, die sich aus dem 15. und 16. Jahrhundert erhalten haben, ist, wie vorhin gesagt wurde, ziemlich beträchtlich. Es sei zu den bereits angeführten hier nur noch auf folgende aufmerksam gemacht. Ein Antependium im Beguinenhof zu St. Trond ist mit den Figuren der seligsten Jungfrau, der hl. Barbara und der hl. Katharina geschmückt; sein Grund zeigt das Granatapfelmuster. Auf einem zweiten Antependium im Bürgerhospiz zu Brügge sehen wir die Gottesmutter auf reichem Renaissancethron, zwischen dem hl. Johannes d. T. und dem hl. Johannes Ev. Die Figuren befinden sich in einer Halle oder Veranda, die rückwärts mit niedriger Mauer, seitlich mit phantastischen Renaissancesäulen abgeschlossen ist. Hinter den beiden Johannes fällt der Blick in eine schöne Landschaft[4]. Ein Gobelin im Dommuseum zu Trier, der einst ebenfalls wohl Antependium war, enthält drei Szenen aus der Legende des hl. Joachim, die Abweisung vom Opfer, Joachim bei seiner Herde und die Begegnung an der goldenen Pforte. Ein über den Szenen sich hinziehender Inschriftenfries gibt die Bedeutung derselben an: S. Joachim us dem tempel getriffen — S. Joachim by synner herden schaif — Under der golden porten. Von drei ehemaligen Gobelinantependien im Münster zu Freiburg enthält eines die Anbetung des Jesuskindes durch die Hirten, das zweite die Sendung des hl. Geistes, das dritte die Figuren der Gottesmutter, der hl. Katharina und der hl. Barbara. Außerdem finden sich auf allen drei die Bilder des Stifters und der Stifterin.

Unter den gewirkten Antependien in dem Nationalmuseum zu München ist eines durch die große Zahl der auf ihm angebrachten Darstellungen bemerkenswert. Um Christi Auferstehung als Mittelbild gruppieren sich in den Ecken als Nebenszenen: Christus erscheint seiner Mutter, Christus mit Maria Magdalena, die Himmelfahrt und die Sendung des Hl. Geistes. Dazu kommen im Raum zwischen dem Mittel- und den Eckbildern noch als miniaturartige Darstellungen: Der Gang der Frauen zum Grabe, des hl. Petrus und des hl. Johannes Besuch des Grabes, die Emmausjünger, Christus erscheint Petrus, der Auferstandene und Thomas sowie Jesu Erscheinung am See Genesareth. Ein anderes, das in der Mitte die Anbetung durch die drei Könige, rechts die hl. Barbara, links die hl. Agnes aufweist, ist nicht bloß durch seine vortreffliche edle Ausführung und seine vorzügliche Farbenwirkung, sondern besonders auch dadurch von großem Interesse, daß sich unterhalb des Mittelbildes die Künstlerin, eine Klosterfrau, wie es scheint, am Gobelinstuhl wirkend verewigt hat. Auf einem dritten Antependium der Sammlung, einer derben Arbeit, erblicken wir der Apostel Teilung: Oben Christus als Halbfigur mit dem Spruch: Ite in mundum universum usw., darunter die Apostel mit ihren Abzeichen.

Von den Gobelinantependien im Historischen Museum zu Basel verdient besonders erwähnt zu werden das Antependium mit der Herabkunft des Hl. Geistes. Ein auch durch seine frische Farbengebung ausgezeichnetes gewirktes Frontale im Kunstgewerbemuseum zu Wien enthält eine schöne Grablegung. Bis in die jüngste Zeit waren noch im Gebrauch zwei gute Gobelinantependien des ausgehenden 15. Jahrhunderts in der alten Pfarrkirche zu Gries bei Bozen. Das eine weist fünf Heilige

[4] Abb. beider Antependien bei J. J. van Ysendyk, Documents classés de l'art dans les Pays-Bas (1880) Lit. A. pl. 6.

auf, die hll. Christophorus, Johannes Ev., Johannes Bapt., Hieronymus und Onuphrius, das andere, das in drei Abteilungen gegliedert ist, eine Darstellung der Geburt des Herrn sowie die Figuren des hl. Heinrich und der hl. Helena. Der Grund des ersten ist mit einem derben Granatapfelmuster belebt, das zweite hat landschaftliche Hintergründe[5].

Ein glänzendes, sehr hervorragendes Stück ist das gewirkte Antependium im Schatz der Kathedrale von Sens, welches für den Erzbischof von Lyon, Karl von Bourbon (1446—1488), angefertigt und von Kardinal Louis von Bourbon-Vendôme, Erzbischof von Sens (1536—1557), der Kathedrale geschenkt wurde. Es ist mit einer figuren- und farbenprächtigen Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige geschmückt, die von reicher, mit den Wappen und der Devise des Erzbischofs geschmückten Einfassung umrahmt wird. Ein zweites Frontale des Schatzes, das der 1519 gestorbene Archidiakon von Étampes der Kathedrale spendete, zeigt in der Mitte Maria, Johannes und Magdalena mit dem Leichnam des Heilandes unter dem Kreuze, rechts den Martertod des hl. Stephanus, links den hl. Michael im Kampf mit dem Drachen[6].

Nach dem 16. Jahrhundert scheinen mit Bildwerk verzierte Gobelinantependien kaum mehr angefertigt worden zu sein. War ja doch auch die Zeit der Bilderfrontalien damals vorbei.

V. DER ÜBERHANG

1. Charakter des Überhanges. Seine Beziehung zum Antependium. Es erübrigt noch, auf den Überhang etwas näher einzugehen, dessen im vorhergehenden mehrfach Erwähnung geschah, einen meist mittelbreiten Zierstreifen, der oben über das Antependium in dessen ganzer Länge herüberhing. Er war ursprünglich zweifellos ein selbständiges Parament des Altares, nicht ein Bestandteil der Altarbekleidung. Das erhellt klar aus dem Umstand, daß er anfänglich nicht an letzterer, sondern am Altartuch befestigt war.

Die Inventare bezeugen das mit aller Bestimmtheit. Item unum frixium de opere anglicano cum figuris ad aurum et fimbria diversorum colorum et tobalea de Alemania . . . item unum frixium de opere cyprensi . . . cum tobalea de Alemania usw. heißt es z. B. im Inventar des Apostolischen Stuhles von 1295[1]. Item una tobalea de opere theotonico . . . et est ibi fronsale de pernis, item una alia tobalea de opere theotonico cum fronsali de auro ad ystoriam beati Thomae archiep. Cantuariensis, lesen wir im Verzeichnis der Paramente, welche Bonifaz VIII. der Kathedrale von Anagni schenkte; tobalea . . . parata aurifrisio largo cum leonibus nigris et castris aureis . . . alia tobalea ad magnum altare parata paramento garnito de perlis[2], im Inventar von Notre-Dame zu Paris von 1343[3]. In primis unum aurifrisium seu frontale pro altari maiore de catassamito rubeo . . . sutum in una tobalea alemannica im Inventar von St. Peter zu Rom von 1361[4], Mappa cum praetexta in totum aurea . . ., alia mappa cum praetexta cum cervis im Inventar der Prager Domkirche von 1355[5]; tualia cum frontali stricto im Testament des Bischofs Walter Skirlaw von Durham († 1406)[6]; 1 lintheamen cum frontella cum capitibus Domini nostri et apostolorum pro altari, im Testament des Bischofs

[5] Abb. bei Schmidt Tfl. 68 und 69.

[6] Das zweite Antependium wird schon im Inventar der Kathedrale von 1535, das erste bereits in dem von 1561 erwähnt. E. Chartraire, Inventaire du trésor de l'église primatiale de Sens (Sens 1897) 2 6.

[1] Bibl. XLVI (1885) 21.

[2] Annal. archéol. XVIII (1858) 28.

[3] Revue archéol. XXVII (1874) 257.

[4] Müntz 16 f.

[5] Podlaha XXI.

[6] SS. Testam. Eborac. I (London 1836) 320.

Thomas Hatfield († 1381)[7]; item sex lintheamina cum frontellis et decem sine frontellis pro magno altari im Inventar von St. Albans in England (1400)[8].

Noch an seinem Altartuch befestigt ist denn auch ein Überhang im Museo cristiano des Vatikans (13. Jahrhundert), im Schatz des Domes zu Halberstadt (13. Jahrhundert), im Welfenmuseum zu Hannover (Anfang des 14. Jahrhunderts) und im Kestnermuseum daselbst (Anfang des 14. Jahrhunderts). Der Überhang der Vatikanischen Sammlung besteht aus einer schweren gewebten Goldborte, die mit doppelköpfigen Adlern in purpurnen Kreisen gemustert ist. Sie hat eine Breite von 9 cm, ist mit roten Cordonnetfransen von 8 cm Länge besetzt und zeigt eine Länge von 1,22 cm, während das ganze Tuch 3,42 cm lang ist. Der Überhang am Halberstädter Altartuch ist aus roter Seide gemacht und oben wie unten mit schmalen Börtchen eingefaßt. Von den 8 cm im Geviert messenden Appliquen, die ihn ehedem schmückten und Brustbilder von Heiligen in Perlenstickerei enthielten, ist heute nur mehr eine vorhanden. An seinen unteren Saum sind seidene Quästchen angenäht, die am Kopf mit flachen Perlenknäufchen versehen sind[9]. Der Überhang an dem Altartuch im Welfenmuseum ist aus roter Seide angefertigt, mit einer Rosenranke bestickt und die beiden Ränder entlang mit vergoldeten Pailletten eingefaßt. Die zierlichen Seidenquästchen, die dem unteren Saum angesetzt waren, sind heute zum größten Teil verschwunden. Der Überhang des Altartuches im Kestnermuseum ist mit einer Folge von vergoldeten Zierplättchen besetzt, großen runden Scheiben im Wechsel mit paarweise angebrachten, kleinen blattförmigen Spangen, welche mit der Spitze einander zugekehrt sind.

Die Altarbekleidung und der Überhang unterschieden sich dadurch, daß jene einen Schmuck, sei es bloß des Stipes, sei es des ganzen Altares, des Stipes wie der Mensa, bildete, dieser aber nur ein Dekor der Mensa war. So selbständig hiernach der Überhang der Altarbekleidung gegenüberstand, so erschien er doch anderseits als eine Art Ergänzung und Vervollständigung derselben, nämlich als ihr oberer Abschluß, als ihre Bekrönung. Man nahm deshalb nicht nur bei Anordnung des Bildwerkes, mit dem man die Altarbekleidung verzierte, die nötige Rücksicht auf den Überhang, sondern man ging allmählich auch dazu über, ihn statt am Altartuch an dem Antependium anzubringen, ein Brauch, der durch das Inventar von Westminster zu London aus dem Jahre 1388 schon für das ausgehende 14. Jahrhundert mit Sicherheit erwiesen wird: Frontilecta sunt undecim, quorum sex frontellae (Antependium) ejusdem sectae (Art) sunt consuta et quinque frontilecta sunt pallis altaris (Altartücher) consuta[10], jedoch erst im 15. allmählich weitere Verbreitung findet.

Man vergleiche z. B. das Inventar der Marienkapelle von St. Paul zu London des Jahres 1445: Frontale de panno aureo . . . cum frontello sibi conjuncto de panno aureo, . . . frontale cum frontello sibi annexo[11]; das Inventar der Muttergotteskapelle in St. Paul zu London von 1445: Frontale de panno aureo . . . cum frontello sibi conjuncto de panno aureo, viridi, rubeo et purpurei coloris[12]; das Inventar der Hungerfordkapelle in der Kathedrale von Salisbury von 1472: 2 auterclothes of black sarcenes embrowdred with letters of goolde . . . with a frountell of lynnen cloth embrowdred with letters . . . franged with black and goolde[13]; das Inventar von

[7] SS. Wills and inventories of the northern counties of England (London 1835) 37.
[8] Ann. monast. s. Albani II (London 1871) 357.
[9] Abb. bei J. Braun, Handbuch der Paramentik (Freiburg 1912) 214.
[10] Archaeol. LII 1 (1890) 230.
[11] Archaeol. L. 2 (1887) 522 f.
[12] Archaeol. L 2 (1887) 523.
[13] The Wiltshire Magazine XI (1869) 336.

St. Donatian zu Brügge aus dem Jahre 1412: Pannus de fluelo albo seminata solibus aureis habens frontale rubeum cum armis ecclesiae et domini Sigeri praepositi[14]; das Inventar des Domes zu Frauenburg von 1578: Antependium rubeum sericeum auro intextum vetus cum instita, aliud rubeum Kemmichen auro inspersa cum instita[15]; das Inventar des Domes zu Königsberg von 1518: Vor das Hochaltar ein stuck (Antependium) die passion eingehefft mit perlenn leisten[16] u. a.

Der Wandel in der Befestigungsweise des Überhanges blieb nicht ohne Folgen. Statt am Altartuch am Antependium angebracht, verlor der Überhang, der dadurch zu einem förmlichen Bestandteil der Altarbekleidung herabsank, nicht nur seinen Charakter als Sonderparament, sondern er verkümmert auch allmählich so sehr zu einem bloßen Zierbesatz desselben, daß man ihn schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vielfach nur mehr andeutete, indem man auf dem Antependium, 15—20 cm vom oberen Rande entfernt, horizontal ein Börtchen aufnähte. Nur die Franse, mit der man den unteren Saum des Besatzes oder jenes Börtchen gern verzierte[17], erinnerte daran, daß dieselben der Überrest eines ehemaligen Überhanges waren. Im 17. Jahrhundert verschwand jedoch auch diese Franse nach und nach von den Antependien und mit ihr aller Hinweis auf den Ursprung des Horizontalbesatzes, den man oben auf derselben anzubringen pflegte. An das Altartuch wird nun mit Vorliebe eine Spitze angesetzt, jedoch nicht bloß in der Breite der Mensa des Altares, sondern in der ganzen Breite der Vorderseite des Tuches, als dessen Schmuck sie ja auch in erster Linie gedacht war.

2. Alter der Verwendung des Überhanges. Seine Namen. Wie alt die Verwendung des Überhanges ist, läßt sich nicht bestimmen.

Wohl hören wir schon im 9. Jahrhundert von linteamina serico parata ad altaria vestienda[1] und von pallas lineas serico coopertas[2] sowie im 12. Jahrhundert von cooperimenta altarium (hier Altartücher) auro parata[3], doch ist in diesen wie in ähnlichen Angaben älterer Inventare unklar, welche Art von Ausstattung des Altartuches gemeint ist und ob diese bereits einen Besatz von dem Charakter des späteren Überhanges darstellte. Eher könnte das Statut des 1199 abgehaltenen Generalkapitels der Zisterzienser von einem Überhang verstanden werden, welches verbietet, ne in altaribus nostris habeantur mappae limbatae[4]. Jedenfalls war derselbe im späten 12. Jahrhundert bereits bekannt und in Gebrauch. Das Inventar des Nachlasses des Bischofs Pudsey von Durham († 1195)[5] zeigt das. Denn wenn darin unter anderen aufgeführt werden: Quattuor linteamina pro altari subtiliter consuta, 2 sine frontellis et tertium cum frontello brudato cum ymagine sanctae Trinitatis et duodecim apostolorum . . . et quartum cum frontello de serico, so ist unter dem frontellum, von dem hier die Rede ist, und mit dem zwei Altartücher versehen waren, während zwei desselben entbehrten, zweifellos nicht ein langes Antependium, sondern der am Altartuch angesetzte kürzere Überhang zu verstehen.

---

[14] Beffroi II (1864/65) 133.

[15] Fr. Hipler, Die ältesten Schatzverzeichnisse der ermländ. Kirchen 30.

[16] Zeitschrift III (1890) 176.

[17] Instructio fabr. eccl. l. 2, p. 2 tit. de pallis (AA. eccl. Med. 625); Myller 83.

[1] Inventar von Staffelsee (c. 810 [M. G. Leges II 1, 250]).

[2] Inventar von St-Trond (870 [M. G. SS. X, 230]).

[3] Inventar von Altmünster zu Mainz in Serapeum XVIII (1857) 363.

[4] C. 3 (Martène, Nov. thes. anecd. IV, 1293).

[5] SS. Wills and inventories of the northern counties of England (London 1835) 3.

Aus dem 13. Jahrhundert liegen mehrfache Belege vor, welche die Verwendung des Überhanges bezeugen, und zwar bestehen dieselben nicht bloß in Angaben der Inventare, sondern namentlich auch in Beispielen, die sich aus jener Zeit erhalten haben[6]. Die Inventare des 14. und 15. Jahrhunderts enthalten eine Fülle von Nachrichten über den Überhang, der nun allgemein als Schmuck der Altarmensa eingebürgert erscheint.

Auffallend zahlreich sind die Namen, unter denen uns der Überhang in den Inventaren entgegentritt.

So heißt er aurifrisium (orfrois) im Inventar der Kathedrale zu Angers von 1421: Item una mappa altaris . . . cum orfrasio pulcherrimo auro texto duplicato (gefüttert)[7], im Inventar von Notre-Dame zu Paris von 1343 und 1416[8], im Inventar von St. Peter zu Rom von 1361[9] u. a., frixium (frixum), frisium im Inventar des Apostolischen Stuhles von 1295[10], im Inventar von S. Maria in Via Lata zu Rom von 1454[11]: Item una tobalea cum floribus cum frisio et figuris u. a.

Eine sehr häufig vorkommende Bezeichnung ist frontale, frontellum, frontarium, fronsale (englisch frountell, frunter, spanisch frontal). Belege bieten z. B. das Verzeichnis der Gaben Bonifaz' VIII. für Anagni[12], das Inventar der Kathedrale zu Canterbury von 1313[13], das Inventar von Clairvaux von 1405: Mappula cum suis frontariis[14], das Inventar der Hungerfordkapelle der Kathedrale von Salisbury von 1472 und das Schatzverzeichnis von St. Donatian zu Brügge von 1412[15], das Inventar Martins von Aragonien von 1409[16], das Testament des Bischofs Thomas Hatfield von Durham († 1381): 1 linteamen cum frontella cum capitibus Domini nostri et apostolorum pro altari[17] u. a. In der Deminutivform frontilectum (englisch frontlett) finden wir den Namen frontale beispielsweise im Inventar der Westminsterkirche zu London von 1388[18], im Inventar der Kathedrale zu Lincoln von 1536: Item a rede cloth (Antependium) of golde with falcones of gold and a frontlett of the same suett[19] u. a. Die Bezeichnung frontale strictum führt der Behang zum Unterschied von frontale (Antependium) z. B. im Inventar von St. Paul zu London aus dem Jahre 1402: 1 frontale pro summo altari et unum aliud strictum frontale ejusdem sectae (Art) pro dicto altari[20] und im Inventar des Nachlasses des Bischofs Walter Skirlaw von Durham: 1 tualia cum frontali stricto de eodem opere[21].

Paramentum wird der Überhang genannt im Inventar der Kathedrale zu Amiens vom Jahre 1419: Mappa habens paramentum breve operatum cum apostolis, quaedam aliae mappae altaris paratae diversis paramentis[22]; parura (französisch parure) im Inventar von St. Paul zu London von 1402: Frontale pro summo altari . . . et una parura longa pro dicto altari ejusdem sectae[23], im Inventar der Kathedrale zu Cambrai von 1401: Parures pour nappes d'autel, une parure de brodure, où est la passion et a en deux bout 2 angeles portans les armes de l'évêque Jehan[24] u. a.; praetexta im Inventar des Domes zu Prag von 1355[25]; garlanda im Inventar der Hauptkirche von Barbastro von 1325: Item un frontal de seda

---

[6] Vgl. oben S. 15 und 75 f.
[7] Bullet. des Soc. sav. 5_e sér. I (1870) 312.
[8] Revue archéol. XXVII (1874) 257; XXVIII (1874) 87.
[9] Müntz 16.
[10] Bibl. XLVI (1885) 20.
[11] L. Cavazzi, La diaconia di S. Maria in Via Lata (Roma 1908) 372.
[12] Ann. archéol. XVIII (1858) 28.
[13] Th. Dart, The history of the cathedral church of Canterbury (London 1726) app. X.
[14] Lalore, Le trésor de Clairvaux (Paris 1875) 102.
[15] Vgl. oben S. 77.
[16] Vgl. oben S. 12.
[17] SS. Wills and invent. oft the northern counties of England (London 1835) 37.
[18] Vgl. oben S. 76.
[19] Archaeol. LIII$_1$ (1892) 26.
[20] Archaeol. L 2 (1887) 509.
[21] SS. Test. Eborac. I (London 1836) 320.
[22] Mémoires de la Soc. des antiq. de Picardie 1850, 339.
[23] Archaeol. L 2 (1887) 508.
[24] Dehaisnes, Docum. 810.
[25] Vgl. oben S. 75.

del altar de s. Pedro con su garlanda[26], instita im Inventar des Domes von Frauenburg von 1578[27].

Die Namen bedürfen kaum einer Erläuterung. Mit frisium bezeichnete man alle Arten von Zierbesatz, mit aurifrisium ursprünglich einen aus Goldstoff oder in Goldstickerei hergestellten Besatz, später aber gleichfalls jeden Zierbesatz. Frontale und die davon abgeleiteten Namen deuten an, daß der Überhang an der Stirnseite des Altares als dessen Hauptseite angebracht wurde. Paramentum, parura besagen, daß er den Charakter einer Verzierung hatte. Praetexta und instita sind klassische Bezeichnungen, die jedoch im Mittelalter ihre engere Bedeutung verloren und den allgemeinen Sinn von Verbrämung, Besatz, Borte erhielten[28]. Garlanda hieß der Überhang, weil er gleichsam den Kranz, die Bekrönung der Altarbekleidung, des Frontales darstellte.

In deutsch abgefaßten Inventaren hat der Überhang den Namen Leiste, lysten, liste. „Ein Altartuch, der Fürhang (Antependium) rott und plab, auf der leisten ein guldein portten", heißt es beispielsweise im Inventar der Morandskapelle in St. Stephan zu Wien von 1426[29]; „item 9 twelen (Altartücher) myt Lysten", im Inventar von St. Johann zu Köln von 1406[30]; „item noch dem offermann gelevert up den hoegen altair einen roeden fluelen siden vurhank (Antependium aus rotem Samt) mit einem siden fluelen Listen, da vier perlen bilden an stein" im Inventar von St. Brigiden zu Köln von 1508[31] und sonst.

3. Abmessungen, Material und Ausstattung des Überhanges. Was die Maßverhältnisse des Überhanges anlangt, so hatte derselbe stets nur die Länge der Mensa des Altares, auch wenn er nicht am Antependium, sondern am Altartuch angebracht war. Seine Höhe war verschieden; sie schwankte, die Fransen, mit denen er besetzt zu sein pflegte, eingerechnet, zwischen 15 und 35 cm. Höher dürfte er selten gewesen sein.

Als Material verwendete man zur Herstellung des Überhanges stets bessere Zeuge, ja, die besten, über die man verfügte. Die Inventare legen dafür reichlich Zeugnis ab. Es sind durchweg die kostbarsten Stoffe, die wir in ihnen zum Überhang gebraucht finden.

Besonders oft erscheint Goldbrokat zu ihrer Herstellung benützt. Wird ausnahmsweise einmal ein Überhang aus Wollzeug in den Inventaren genannt, so ist durch Stickerei oder sonstiges Ornament die mindere Beschaffenheit des Materials ausgeglichen. So heißt es in dem Inventar des Mailänder Domes von 1445: Item frontale unum drapi lane azurri (blaues Wolltuch) cum litteris auri, cum decem figuris et insigniis duabas a capite cum cerrata (Fransen) site (Seide) viridis et rubei; item frontale unum de drapi lane cum figuris duodecim apostolorum, cum insigniis Dei archiepiscopi Francisci[1].

Als Ausstattung des Überhanges dienten Emailplättchen, Zierplättchen aus vergoldetem Silber, Börtchen, in Perlen, Gold oder Seide ausgeführte Stickereien ornamentalen und figürlichen Charakters sowie Gold- und Silberfransen (fimbriae, seralia), mit denen man den unteren Saum als Abschluß besetzte.

---

[26] Florez XLV, 226.

[27] Vgl. oben S. 77.

[28] Praetexta, abgekürzt statt toga, tunica praetexta, bezeichnete eine verbrämte Toga, Tunika, nicht die Verbrämung selbst; instita nannte man den in Falten gelegten Besatz der Frauenkleidung, die Falbel.

[29] Mitt. XIV (1869), C.

[30] Fr. Bock, Das heilige Köln, St. Johann 14.

[31] Annalen des Hist. Vereins für den Niederrhein XLV (1886) 124.

[1] M. Magistretti, Due inventari del duomo di Milano (Milano 1909) 63. Frontale bedeutet in diesem Inventar „Überhang".

Lehrreichen Aufschluß über die ausgiebige Verzierung, die man ihm oft angedeihen ließ, erhalten wir durch die Inventare des 13., 14. und 15. Jahrhunderts. Hier nur einige wenige Auszüge aus denselben. Item unum aurifrisium pro dicto altari, heißt es im Inventar von St. Peter zu Rom von 1361, factum ad ymagines sanctorum de serico videlicet Domini nostri et Dominae (wohl eine Darstellung der Krönung Mariä), ab utraque parte ymagines apostolorum cum vite et foliis sericis diversorum colorum cum seralia (Franse) de serico diversorum colorum; item aliud aurifrisium pro dicto altari de opere antiquo ad laminas subtiles de argento deauratas quadratas et longas in modum compassuum cum quibusdam smaltis parvis ad stellas in campo aczuro et ad perlas in modum rosarum et crucium et cum quibusdam allis smaltulis diversorum colorum et ad lilia de argento deaurata, cum seraliis ligatis more marsupiarum (Knüpffransen) ex auro et serico diversorum colorum sutum in antiqua tobaliola[2]. Item unum frixium de opere anglicano cum figuris ad aurum et fimbria de serico diversorum colorum et tobalea de Alamania; item unum frixium de opere cyprensi (Goldstickerei) cum imaginibus de auro et arcubus et fimbria de serico diversorum colorum cum tobalea de Alamania usw. lesen wir im Inventar des Apostolischen Stuhles von 1295[3]. Item 1 frontal de seda e daur (Gold) ab 21 ymages de sants et ab floquedura (Fransen) de seda de diverses colors; item 1 frontal de seda e daur ab floquedura e botonadura (Knöpfchen) instoriat de 12 instories de Jesuchrist, schreibt das Inventar Martins von Aragonien[4]. Sehr reich an Emailplättchen war eines der frontalia, welche Bonifaz VIII. der Kathedrale zu Anagni schenkte; zählte es doch im ganzen nicht weniger denn 98, darunter 32 mit bildlichen Darstellungen, und dazu noch 95 vergoldete Zierplättchen in Form von Beeren[5]. Eine der parures pour nappes d'autel, welche im Inventar der Kathedrale von Cambrai aufgeführt werden, war mit der Darstellung der Schöpfung bestickt[6].

Ein an dem Altartuch angebrachter Überhang im Inventar von Notre-Dame zu Paris von 1416 enthielt Darstellungen aus der Geschichte des hl. Ludwig; ein anderer war mit Löwen und Schlössern, allem Anschein nach Wappenfiguren des Stifters, verziert, ein drittes mit gestickten Szenen aus dem Leben der Gottesmutter[7]. Eines der Frontalien im Inventar des Domes zu Mailand von 1445 war außer mit sonstigen in Gold und Perlen ausgeführten Stickereien mit elf Heiligenfiguren geschmückt, ein zweites mit zehn Heiligenfiguren, ein drittes mit dem Bilde der zwölf Apostel, ein viertes mit der Darstellung der Schmerzensmutter und siebzehn anderen Figuren[8]. Eines der Aurifrigia in S. Francesco zu Assisi wies Szenen aus dem Neuen Testament, wohl Begebenheiten aus dem Leben des Heilandes, auf[9]. Ein Überhang im Dom zu Frauenburg enthielt nach dem Inventar von 1598 Darstellungen aus der Passion; auf der fimbria eines Antependiums zu Wormditt gesellten sich nach dem Inventar von 1575 zu Passionsbildern die Namen Jesus und Maria[10].

Mit Nadelmalereien verzierte Überhänge werden in den Inventaren oft aufgeführt, wenn auch weniger häufig, als man vielleicht denken möchte. Nicht mit Bildwerk bestickte überwiegen in ihnen bei weitem. Die geringe Höhe des Paraments war der Entfaltung von bildlichem Schmuck nicht eben günstig. Große

[2] Müntz 17 f.; prächtige frontalia für den Hochaltar ebendort 16 f.; vgl. auch die Angaben im Inventar von 1436 (ebend. 71).

[3] Bibl. XLVI (1885) 21.

[4] Vgl. oben S. 12.

[5] Annal. archéol. XVIII (1858) 28.

[6] Dehaisnes, Docum. 810: Où est figuré le commencement du monde.

[7] Revue archéol. XXVIII (1874) 117 f. Interessant ist die Notiz des Inventars: Et est assavoir que les paremens desd. napes se changent, quand on les met les napes en la lexive (Schrank) et ne sont pas tousjours avec les napes dessusd. Die Überhänge waren demnach nicht überall fest am Altartuch angenäht, sondern auch wohl so an ihm befestigt, daß man sie von ihm abnehmen und für sich aufbewahren konnte.

[8] M. Magistretti, Due inventari del Duomo di Milano 63.

[9] G. Fratini, Storia della basilica di S. Francesco in Assisi (Prato 1882) 170.

[10] Zeitschrift III (1890) 175 f.

Darstellungen konnten auf ihm nicht angebracht werden. Am meisten empfahlen sich sitzende Figuren, Halbfiguren und Brustbilder, welche deshalb auch bevorzugt wurden. Stickte man dem Überhang szenische Darstellungen auf, so konnten das nur kleinfigurige sein.

Ein vorzügliches Beispiel eines mit solchen Szenen geschmückten Überhanges hat sich aus dem Mittelalter in der Galleria degli Arrazzi zu Florenz erhalten, das großartigste und schönste, welches wir aus mittelalterlicher Zeit besitzen. Es gehört zu dem früher erwähnten von Jacopo Cambi 1336 gestickten Prachtantependium[11] und enthält nicht weniger als elf Szenen in rechteckigen Feldern, die durch Einzelfiguren von Heiligen, welche unter spitzbogiger Arkade stehen, voneinander geschieden sind. Es sind Darstellungen aus dem Leben der allerseligsten Jungfrau, die Geburt Marias, ihre Darstellung im Tempel, ihre Vermählung, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung des Jesuskindes durch die Weisen, seine Aufopferung im Tempel, das Wiederfinden des Jesusknaben, Mariä Tod und Mariä Auffahrt, alles Bilder von großer Schönheit der Komposition und Zeichnung und zugleich ausgezeichnet durch vollendete Technik. Der untere Saum des Überhanges ist mit reichen geknüpften Goldfransen besetzt. Einen mit Miniaturszenen geschmückten Überhang italienischer Herkunft, welcher dem 15. Jahrhundert entstammt, fand ich in dem reichhaltigen Musée historique des tissus zu Lyon. Er zeigt Begebenheiten aus der Passion im Wechsel mit Apostelfiguren, die unter spätgotischen Arkaden angeordnet sind. Auch dieser Überhang ist eine vortreffliche Arbeit.

Ein drittes Beispiel, das jedoch nordfranzösischen oder belgischen Ursprunges ist, besitzt das Museum des Parc du Cinquantenaire zu Brüssel. Es ist eine Schöpfung der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, heute an einem nachmittelalterlichen Antependium angebracht, das sich aus Bestandteilen verschiedener Zeiten (14.—16. Jahrhundert) zusammensetzt, und mit neunzehn Szenen aus dem Leben des hl. Martin geschmückt, die ohne Trennung sich aneinander anschließen. Zu Beginn der Reihe steht unter einer Arkade ein musizierender, am Schluß ein inzensierender Engel, der untere Saum ist mit Kordonnetfransen verziert. Der leider mangelhaft erhaltene, in Seide auf gesticktem Goldgrund ausgeführte Überhang war einst ein überaus prächtiges Stück. Er befand sich in St. Martin zu Lüttich[12].

Ein prächtiges Stück ist ein Überhang im Historischen Museum zu Bern aus Kloster Königsfelden, wie das früher erwähnte Antependium mit den sieben Szenen aus der Passion und Verherrlichung Christi, dessen Ergänzung es bildet, ein Geschenk Herzog Albrecht II. von Österreich († 1358) (Tafel 122). In zweiundzwanzig Abteilungen gegliedert, enthält er in den beiden mittleren eine Krönung Marias, in den übrigen musizierende, jubilierende und anbetende Engel, schöne Halbfiguren hinter einem Zinnenkranz und überdacht von flachem, auf vorkragenden Stützen ruhenden Baldachin. Den unteren Rand schmücken lange dichte Seidenfransen.

Andere schöne, mit figürlichen Darstellungen bestickte mittelalterliche Überhänge gibt es im Museum des Großen Gartens zu Dresden, im ehem. Großherzogl. Museum zu Schwerin in Mecklenburg-Schwerin, in der Marienkirche zu Danzig, im Museum des Bargello zu Florenz, in S. Francesco zu Assisi und in der Klosterkirche zu Vadstena (Schweden). Auf dem Dresdener Überhang (15. Jahrhundert) ist in der Mitte die Verkündigung dargestellt, links der hl. Johannes Evangelist und ein heiliger Bischof, rechts der hl. Donatus und der hl. Brictius. An die Heiligen, die als Halbbilder gegeben und von Unterschriften begleitet sind, ausgenommen die Figur des Bischofs, bei der sie heute fehlt, schließt sich beiderseits ein Wappen an.

Der aus blauem Samt gemachte und mit gelben seidenen Fransen besetzte, heute im Museum zu Schwerin befindliche Überhang (15. Jahrhundert) zeigt in der Mitte eine Darstellung der hhl. Dreifaltigkeit, an welche sich in Form von Ganz-

[11] Vgl. oben S. 63.

[12] Abb. bei J. Destrée, Les Musées royaux du Parc du Cinquantenaire (Bruxelles o. J.) Livr. 21.

figuren rechts Maria, sechs Apostel und die hl. Elisabeth, links der hl. Johannes d. T., weitere sechs Apostel und die hl. Katharina anschließen. Die Bilder stehen unter flachen, durch Zwischensäulchen dreigeteilten Arkaden, die von türmchenartigen Aufsätzen bekrönt sind. Figuren wie Architekturen sind in leichter Reliefstickerei ausgeführt[13]. Der Überhang stammt aus der Stadtkirche zu Bützow.

Eine sehr gute und zugleich sehr wirkungsvolle Arbeit ist der Überhang in der Marienkirche zu Danzig. Auf wirbelförmig gemustertem Goldgrund sehen wir in der Mitte die allerseligste Jungfrau mit der Krone auf dem Haupt zwischen Gott Vater und Gott Sohn auf einem Throne sitzend. Rechts oberhalb von Maria schwebt die Taube, das Bild des Heiligen Geistes. Nach links hin schließen sich an die Mittelgruppe an die hll. Petrus, Johannes, Thomas, Jakobus d. J., Matthäus Philippus und Erasmus, rechts die hll. Paulus, Andreas, Jakobus d. Ä., Bartholomäus, Simon und Thaddäus, alle mit ihren Abzeichen, sowie ein heiliger Bischof mit einem Buch. Unten schließen den Überhang mehrfarbige lockere Seidenfransen ab.

Der Überhang im Museum des Bargello zu Florenz ist mit Halbfiguren von Heiligen, die in schweren, in Goldstickerei hergestellten Umrahmungen angeordnet sind, geschmückt. Als Saumabschluß hat er geknüpfte Goldfransen. Sehr hervorragend ist der Überhang des Antependiums Sixtus' IV. in S. Francesco zu Assisi. Er ist durch plastisches Rahmenwerk, das mit Ranken verziert ist, in fünfzehn quadratische Felder gegliedert, von denen das äußere beiderseits das Wappen des Stifters enthält, während in den übrigen unter einem auf Säulchen ruhenden Stichbogen vor einem von flachen Spitzbogen gebildeten Hintergrund Maria, Apostel und Heilige thronend dargestellt sind. Die Architekturen und Rahmen sind in leichtem Relief in Gold, die überaus edlen Figuren kunstvoll in Seide gestickt. Den Saum zieht sich eine kurze Goldfranse entlang.

Der Überhang in der Klosterkirche zu Vadstena ist mit einer Folge von zwölf korbbogigen Arkaden bestickt. Unter den fünf ersten sind Begebenheiten aus der Legende der hll. Joachim und Anna dargestellt: Joachim bei der Herde, Anna im Garten, die Begegnung an der goldenen Pforte, die Geburt Marias, ihre Darbringung im Tempel. Die sechste umschließt die thronende Figur der hl. Anna Selbdritt. In den drei folgenden sehen wir Szenen aus der Jugendgeschichte des Herrn: Die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung des Jesuskindes durch die Könige, in der zehnten den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, in den beiden letzten je zwei Ganzfiguren von Heiligen. An den unteren Rand sind lange Fransen angenäht; die Architekturen sind in Gold, die Figuren in Gold und Seide gestickt[14].

Eine lange Reihe von Halbfiguren, die ohne Trennung nebeneinandergestellt sind, schmückt den Überhang des früher besprochenen Antependiums mit dem Bilde der Einhornjagd[15]. Es ist die große, aus fünfundzwanzig Personen bestehende heilige Sippe, welche der Sticker auf dem Behang angebracht hat. Die Mitte nehmen Maria und Anna mit dem Jesuskinde ein, an die sich dann nach beiden Seiten hin die übrigen Verwandten des Herrn — je elf an Zahl — anschließen. Die Figuren sind in Gold und Seide gestickt; der Grund des Überhanges, der, wie das Antependium, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstand, ist mit Pailletten belebt (Tafel 127).

Drei figürliche Darstellungen begegnen uns auf einem Überhang im Östergötlandsmuseum zu Linköping, der an einem Antependium des 16. Jahrhunderts angebracht ist, jedoch dem 14. entstammt. Eine, die Verkündigung, steht an seinem linken, die zweite, die Geburt, an seinem rechten Ende, die dritte, die Schmerzensmutter mit dem Leichnam des Heilandes auf dem Schoße, in seiner Mitte. Den Zwischenraum zwischen den Bildern nehmen beiderseits je vier große Scheiben ein, die durch kleinere Scheiben, unterhalb denen ein Wappen angebracht ist, verbunden

[13] Abb. in Kd. des Großh. Mecklenburg-Schwerin IV, 68; hier irrig als Arbeit des 14. Jahrhunderts bezeichnet.

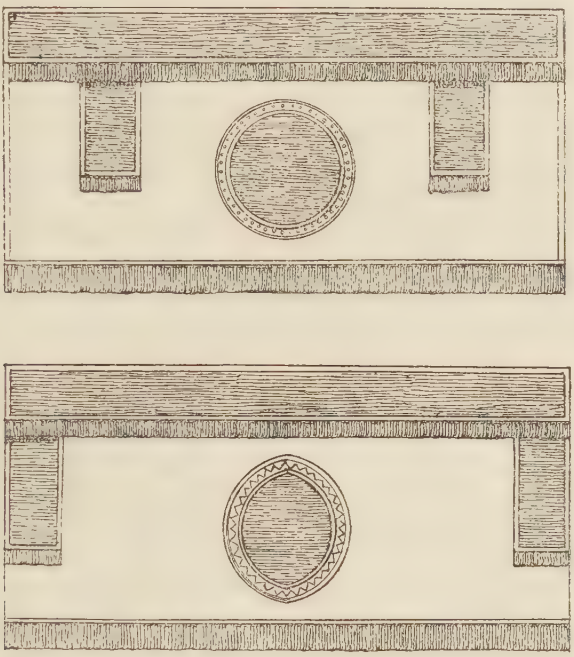
[14] Abb. in Kyrkohistorisk Arsskrift VIII (1907) Fig. 71.

[15] Vgl. oben S. 70.

sind. Sie enthalten eine heraldische Lilie und sind von einer mit perlengestickter Ranke belebten Umrahmung eingefaßt[16].

Ein Überhang im Kunstgewerbemuseum zu Berlin zeigt nur in der Mitte eine bildliche Darstellung, Mariä Krönung. Der übrige Raum ist mit großen Blumen und dem Monogramm der Namen Jesus und Maria belebt. Den unteren Rand zieht sich eine vielfarbige Seidenfranse hin.

Auch bei einem Überhang in der Kirche zu Askeley in Östergötland sowie bei einem zweiten Überhang zu Vadstena hat man sich damit begnügt, in der Mitte Bildwerk anzubringen. Bei jenem sehen wir in ihr ein Brustbild des Heilandes, bei diesem eine Ganzfigur Marias mit dem Kinde, umgeben von einem Strahlenkranze. Der sonstige Dekor besteht bei dem ersten der beiden Behänge in einer großen



Antependien mit Überhang und Behängen

spätgotischen Ranke, deren Zweige in prächtige, reichentwickelte Blumen auslaufen, bei dem zweiten in einer Folge von Vierpässen, die durch Bänder, welche in Blumen enden, miteinander verbunden sind und in schön ornamentierten Majuskeln je einen Buchstaben der Anrufung hjelp Maria (Hilf Maria) umschließen[17].

Ohne Bildwerk sind einige mit Adlern in laubenartiger Umrahmung, mit Rankenwerk und Blumen bestickte Überhänge im ehem. Herzogl. Museum zu Braunschweig. Künstlerisch von geringer Bedeutung, sind sie immerhin als seltene Beispiele einfacher verzierter Überhänge des ausgehenden Mittelalters der Beachtung und Erwähnung wert. Ein nur mit ornamentalen Stickereien verzierter Überhang im Historischen Museum zu Stockholm wurde bereits früher erwähnt (Tafel 128). Ebenso war schon von dem mit Inschriften und Wappen ausgestatteten Überhang die Rede,

[16] Abb. in Kyrkohistorisk Arsskrift VIII (1907) Fig. 71.

[17] Abb. der beiden Behänge in Kyrkohistorik Arsskrift VIII (1907) 128, Fig. 73 und 74.

mit dem noch vier Antependien des 15. Jahrhunderts im Bischöflichen Museum zu Vich ausgestattet sind[18].

Im ganzen ist die Zahl der Überhänge, die sich aus dem Mittelalter erhalten haben, nicht bedeutend. Indessen kann das nicht auffallen. War doch der Überhang, weil beständig in Berührung mit dem Meßgewand des zelebrierenden Priesters, in besonderm Maße dem Verschleißen und der Beschädigung ausgesetzt. Außerdem aber ließ sich gerade er leicht zu sonstigen Zwecken, wie zu einem Besatz anderer Paramente oder zu andern Zierbehängen verwenden. Item unum frontale de auro de quo fecimus frisiam cuidam cappae, merkt schon das Inventar der Franziskanerkirche zu Avignon vom Jahre 1359 an[19], das Inventar des Domes zu Frauenburg von 1598 aber sagt bezüglich der instita eines der Antependien: Qua etiam instita utuntur ad usum tabernaculi contegendi in festo corporis Christi[20].

4. Behänge als Verzierung des Überhanges. Im 14. Jahrhundert erfährt der Überhang eine eigenartige Bereicherung. Man fügte ihm unten, nahe seinen beiden Enden, seltener hart an denselben, zwei streifenförmige Behänge von etwa 15—20 cm Breite und 20—35 cm Länge an. An ihrem oberen Ende durch den Überhang verdeckt, waren sie an den drei anderen Seiten mit einer Borte eingefaßt, zu der am unteren Saum wie beim Überhang häufig Fransen kamen (Abb. S. 83).

Wie es scheint, ist Flandern oder Nordfrankreich die Heimat dieser neuen Ausstattung des Überhanges. Sie muß indessen gefallen haben; denn im 15. Jahrhundert war sie vielerorten üblich, auch in Spanien und Italien. Sie bürgerte sich hier und dort sogar in einem solchen Maße ein, daß man jene Behänge selbst auf bemalten Holzantependien darstellte. Gute Beispiele sind drei mit Malereien geschmückte Vorsatztafeln aus Holz im Querschiff von S. Spirito zu Florenz. In der Mitte derselben ist eine figürliche Darstellung angebracht; oben aber ist ihnen den Rand entlang der mit Fransen besetzte Überhang samt seinen beiden mit einem Wappen geschmückten und mit Fransen endenden Behängen aufgemalt (Tafel 142). Die Tafeln gehören dem 15. Jahrhundert an und bekunden, daß die fraglichen Anhängsel damals auch in Italien als Schmuck des Überhanges des Antependiums beliebt waren. Für Spanien beweist das gleiche die steinerne Front einiger Altäre in der Kathedrale zu Toledo, Schöpfungen auf der Wende des 15. Jahrhunderts. Zu einem förmlichen Antependium ausgebildet, zeigt sie oben den üblichen Überhang, an den Seiten aber die zwei, oben unter demselben hervortretenden, ringsum mit Fransen besetzten Behänge, die hier bis nahe zum unteren Rand der Front herabreichen[1] (Tafel 60).

Zahlreich sind die Bildwerke des 14. und 15. Jahrhunderts, auf denen uns die fraglichen Anhängsel begegnen. Namentlich sehen wir diese überaus häufig auf den Miniaturen dieser Zeit (Tafel 144). In den Inventaren ist nur selten von den Behängen die Rede, doch ist das leicht begreiflich. Waren dieselben ja doch kein selbständiges Parament, sondern lediglich ein Bestandteil des Überhanges. Sie besonders anzuführen, mußte man deshalb für gewöhnlich als überflüssig betrachten. Nur dann lag dazu ein Anlaß vor, wenn ihre besondere Beschaffenheit das als angezeigt erscheinen ließ.

In den Inventaren des Prager Domes heißen die beiden Behangstreifen angularia (angulares). Im Inventar von 1354 sind sie unter der Rubrik mensalia eingereiht: Angularia paria VII, im Inventar von 1387 erscheinen sie als zu den pallae, den Antependien, gehörig: Palla in rubeo zameto bene pulchra cum armis

[18] Vgl. oben S. 66.
[19] Bull. des Soc. sav. 5 sér. II (1872) 441 f.
[20] Zeitschrift III (1890) 175.

[1] Vgl. Band I, S. 349 f. Auch in der Kathedrale zu Salamanca gibt es Altäre, deren Front in dieser Weise ein Antependium nachahmt.

regis Ungariae, habens duo angularia ex praetextis (Borte) aureis cum armis reginae Ungariae. — Palla de nachone (Seidenstoff) rubeo aureo, habens angulares de axamito rubeo hyrsuto et in medio circulos aureos ad modum florenorum textos et in fine literas argenteas deauratas: in uno angulari „et ego" et in secundo „a mane" et in medio literarum sunt laminae argenteae deauratae, habentes ad modum crucis chorallos (Korallen in Kreuzesform)[2]. Im Inventar der Wenzelskapelle von 1420 scheinen die Behangstreifen den Namen pendiciae zu führen, im Inventar von 1441 werden sie p e n d i l i a genannt: Palla deaurata pro majori altari, duo pendilia ante pallas coloris viridis cum scutis et literis P et aliis[3]. Dagegen heißen sie in dem Inventar von 1476 sowie in einem etwas jüngeren Inventar des Domes, in welchem die Altarbekleidung zum ersten Male den Namen antependile führt, wieder angularia[4]. Von den angularia waren die einen ständig am Antependium befestigt, andere wurden wohl nur vorübergehend beim jedesmaligen Gebrauch an ihm angebracht, dann aber wieder abgenommen und los für sich aufbewahrt.

In einem Inventar der Kathedrale zu Amiens erscheinen die Behänge unter der Bezeichnung m a p p u l a e, und zwar als Zubehör des Altartuches. Quaedam mappae altaris[5] paratae diversis paramentis, ut infra sequetur, et habet quaelibet mappa duas mappulas paratas quae ponuntur in utroque cornu altaris: una dictarum mapparum habet paramentum (Überhang) de aurifrisio latitudinis 4 digitorum pulcre operato de auro cum bestiolis diversorum colorum et d u a e m a p p u l a e sunt ejusdem operis, alia mappa habens paramentum latum cum apostolis et compassis (Kreisen) et aviculis et sunt d u a e m a p p u l a e ejusdem operis.

In einem französisch abgefaßten Inventar der Ste-Chapelle zu Dijon von 1563 werden die Behangstreifen p a n d z (= p e n t e s) genannt: La quatrième et cinquième (pièce) les deux pandz pendens d'ung cousté et d'autre dudict autel semez de soleilz, sagt es in der Beschreibung einer der Ausstattungen des Hochaltares[6]. Daß hier unter den pentes nicht die rechts und links vom Altar aufgehängten Altarvelen zu verstehen sind, ergibt sich aus den Angaben über eine andere Ausstattung des gleichen Altares, die an den Festen des Herrn gebraucht wurde und außer den beiden pendens semez de soleilz ou estoilles auch 4 courtines umfaßte[7]. Sehr früh erscheinen die beiden Behänge unter dem Namen pendans (pentals) in zwei Inventaren des Grafen Robert von Flandern aus dem Jahre 1319: Item deux pendans d'autel ouvrés à ymagines de broudure sur samit vermel, und 1328: Deux pentals des soyes royes bleus, deus pentals d'autels petit de roye soye parées et ouvrées d'or[8].

Ein Königsberger Inventar aus dem Jahre 1518 gibt den beiden Zierbehängen den Namen „s c h i l t t": Vor das Hochaltar 1 stuck (Antependium) . . . mit einer perlenn leisten und perlenn schiltt, die silber spangen seyn alle dorawß . . ein gülden Stück mit einer leisten und 2 schillt[9]. Ein Inventar der Heilsbronner Klosterkirche von 1544 hat für sie die Bezeichnung f o l i a : Solempnes pannos ante summum altare cum duobus foliis ante cornua altaris[10].

---

[2] Podlaha VI, XLI.

[3] Ebd. LXI, LXV. Wenn es im Inv. von 1441 unter n. 35 heißt: Pendilia sine auricalia deaurata alba, so ist wohl Pendilia sive angularia zu lesen, in n. 38 aber statt: Duo pendilia auricalia rubea florisata cum auro, duo pendilia angularia.

[4] Ebd. LXXIII, LXXXIII: Tria paria alborum angularium, duo paria flaveorum angularium etc.

[5] Mémoires de la Soc. des antiquaires de la Picardie 1850, 339. Wenn ein Inventar des Santo zu Padua von 1396 von einer Altarbekleidung sagt: Aliud pallium rubeum pro altare conventus de auro ad leones et coronas et in capitibus ipsius sunt bindae de uno panno serico cum avibus . . . et habet unum frixum de panno azurro cum crucibus et foliis aureis und von einer anderen: Aliud pallium, factum ad bindas de velluto rubeo et de panno albo deaurato cum frixo eiusdem panni, so sind unter bindae hier wohl nicht die beiden Behangstreifen zu verstehen, wie Bock (Geschichte III, 63) annimmt, sondern Saumbesätze, welche den Schmalseiten jener pallia entlang von oben bis unten angebracht waren.

[6] Jules d'Arbaumont et Marchant, Le trésor de la Ste-Chapelle de Dijon (Dijon 1887) 38.

[7] Ebd. 40.

[8] Dehaisnes, Doc. 225 275. Das Antependium heißt im Inventar von 1328 parement.

[9] Zeitschrift a. a. O. 176.

[10] Repertorium für Kunstgeschichte I (1876) 84 f.

Oft ist in den Ermländer Inventaren aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von den beiden Behangstreifen die Rede. Sie werden in denselben appendentiae, appenditiae, appendicula, hangende Tücher, beyhangende palchen genannt[11] und erscheinen an der sog. palla angebracht, einem vielfach reich mit Stickereien geschmückten Linnentuch, das unter dem Korporale auf dem Altar ausgebreitet war, bald die ganze Mensa (palla major), bald nur den mittleren Teil derselben bedeckte (palla minor) und nach Myller[12] als Ersatz des obersten dritten Altartuches gebraucht werden durfte[13].

Eine reichere Verzierung mittels Stickereien und sonstigem Ornament werden die Behänge für gewöhnlich nicht erhalten haben. Andernfalls würden die Inventare sie wegen des ihnen zuteil gewordenen Dekors sicher häufiger erwähnt haben. Aber auch auf den Bildwerken erscheinen die beiden Behangstreifen in der Regel völlig schmucklos.

Von der ziemlich beträchtlichen Zahl von angularia, die uns in den Prager Inventaren begegnen, erscheinen nur drei mit Ornament versehen, das bei einem aus dem Wappen der Stifter, bei dem zweiten aus einer Inschrift und vergoldeten, teilweise mit Korallen besetzten Zierplättchen, bei dem dritten aus Wappenschilden, Lilien und einer Inschrift bestand. Die Behänge, von denen im Inventar von Dijon die Rede ist, waren mit Sonnen und Sternen besät. Die zwei „schiltt" eines aus Goldbrokat gemachten Antependiums im Dom zu Königsberg waren nach dem Inventar von 1518 mit „erhaben gehefften Bildern" (in Hochstickerei ausgeführten figürlichen Darstellungen) geschmückt, die „schiltt" anderer Antependien daselbst mit „spangen" (silbernen vergoldeten Zierplättchen) und Perlen besetzt[14].

Die Behänge mit Stickereien und Zierplättchen auszustatten, scheint besonders in Ermland üblich gewesen zu sein. Noch im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts berichten die ermländischen Inventare mehrfach von reichverzierten appendentiae. So lesen wir beispielsweise in einem Inventar von Rössel aus dem Jahre 1579: Appendentiae 2 cum ymaginibus s. Georgii[15] und in einem Inventar von Wormditt aus dem Jahre 1584: Appenditiae 2 effigiatae[16]. Namentlich aber sind noch im Inventar des Domes zu Frauenburg 1598 zahlreiche mit Stickereien und Zierplättchen geschmückte Anhängsel verzeichnet, darunter ein Paar, das mit nicht weniger denn 82 Spangen (gestanzte Zierplättchen aus vergoldetem Silber) und 8 vergoldeten Knöpflein besetzt war[17].

Als der Überhang zu einem bloßen Besatz des Antependiums verkümmerte, erlitten natürlich auch die beiden Behänge das gleiche Geschick, jedoch mit dem Unterschied, daß der Besatz, welcher an Stelle des Überhanges trat, sich dauernd auf dem Antependium erhielt, die Besätze jedoch, welche jene Behangstreifen ablösten, bald von demselben verschwanden. Nur im Nordosten Spaniens haben sie sich in einigen Diözesen bis heute auf ihm zu behaupten gewußt[18]. Ein Antependium aus mittelalterlicher Zeit, welches außer dem Überhang auch die beiden Anhängsel aufweist, hat sich in der Marienkirche zu Danzig erhalten[19]. Es ist meines Wissens das einzige seiner Art, welches auf uns gekommen ist, aber darum auch um so belangreicher. Die Behänge, welche entsprechend dem Überhang unten mit langen Fransen

[11] Zeitschrift III (1890) 178 f.; Hipler, 33 51 52 70 71 82 und sonst.

[12] Ornatus c. 50, p. 92.

[13] Das Tuch hieß auch substratorium, Mittelstück. Vgl. Näheres über dasselbe J. Braun, Handbuch der Paramentik (Freiburg 1924) 208.

[14] Zeitschrift III (1890) 176.

[15] Hipler 71.

[16] Ebd. 87.

[17] Zeitschrift III (1890) 179, Anm. 2.

[18] Vgl. oben S. 47.

[19] Abb. bei A. Hinz, Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig (Danzig 1871) Tfl. VIII.

besetzt, aber ohne Stickereien oder die so beliebten Zierplättchen geblieben sind, erscheinen bei ihm hart an die Schmalseiten gerückt. Was im 14. Jahrhundert dazu führte, den Überhang mit den beiden Behangstreifen zu versehen, ist nicht festzustellen.

VIERTES KAPITEL

ALTARBEKLEIDUNGEN AUS METALL

I. ALTARBEKLEIDUNGEN AUS METALL IM FRÜHEREN MITTELALTER

Aus altchristlicher Zeit haben wir keine Angaben über Altarbekleidungen aus Metall. Wohl wird uns vereinzelt von goldenen und silbernen Altären, die in ihr geschaffen wurden, berichtet[1], von Altarbekleidungen aus Gold und Silber ist aber die ganze altchristliche Zeit hindurch weder im Osten noch im Westen, weder zu Rom noch außerhalb Roms die Rede. Erst seit dem 8. Jahrhundert erzählen uns die Quellen auch von ihnen, was freilich keineswegs beweist, daß es vorher solche noch nicht gegeben habe und daß Altarbekleidungen aus Gold oder Silber erst im 8. Jahrhundert in Gebrauch kamen.

Besonders reichliche Nachrichten über Altarbekleidungen aus Edelmetall bringt uns im frühen Mittelalter das Papstbuch in den Vitae der Päpste des 8. und 9. Jahrhunderts, in denen uns wiederholt berichtet wird, wie diese ihren Eifer in der Ausschmückung der römischen Kirchen auch dadurch betätigten, daß sie den Hochaltar derselben mit einer Bekleidung von Gold oder Silber ausstatteten. Bisweilen war es nur die Front, die sie so verzierten: Et faciem altaris (des Muttergottesaltares links vor dem Triumphbogen in St. Peter) et confessionem cum regolis (Gitter) vestivit argento, heißt es in der Vita Gregors III. (731—741)[1a]. Indessen schmückten sie auch wohl in der gleichen Weise die Schmalseiten des Altares. Aspectum vero altaris super eamdem almam confessionem (s. Petri) atque dextra laevaque parte juxta grados, quae cohaerent jam dictae confessionis, addens in eo argenti l. 236 curiose renovavit eiusque historiis ex auro purissimo l. 18 nitidissime deauravit, erzählt die Vita Hadrians I. (772—795)[2]. Leider beschränkt sich das Papstbuch in seinen Angaben meist auf die unbestimmt klingende Bemerkung: Investivit altare ex argento, oder auf eine ähnliche allgemeine Notiz. So heißt es z. B. in der Vita Leos III. (795—876) bezüglich des Hochaltares in der Andreasrotunde bei St. Peter: Investivit altare majorem ex argento purissimo deaurato miro decore ornato, qui pens. l. 135[3], und in der Vita Hadrians I. hinsichtlich eines Altares in S. Maria Maggiore: In altare ipsius Praesepii fecit laminas ex auro historiis depictis pens. simul. l. 105[4].

---

[1] Vgl. Band 1, S. 110.

[1a] N. 195 (Duch. I, 417). Vgl. den Bericht der Vita Leos IV. über die Restauration des Hochaltares von St. Peter, den die Sarazenen bei der Plünderung der Kirche seines Schmuckes beraubt hatten: Frontem praecipuam altaris tabulis auro optimo noviter dedicatis una cum gemmis quam plurimis et optimis ac pretiosis totam circumdedit et in meliorem statum perduxit (N. 512 (l. c. 113).

[2] N. 348 (l. c. 510). Die Angabe der Vita beweist, daß der Altar schon vor Hadrian eine Bekleidung aus Silber hatte, da es heißt, der Papst habe die Front und die Seiten erneuert. Wegen der Bekleidung der Seiten vgl. auch die Vita Leos IV. (847—855) n. 551 (l. c. II, 133), wo die Neubekleidung der Seiten des Hochaltares von St. Peter durch den Papst berichtet wird: Altare supra b. Petri apostoli corpus argenteis deauratisque in dextra et in laeva ipsius . . . perornavit laminibus, pens. l. 84 et insc. 5.

[3] N. 400 (l. c. II, 18), wo auch eine Anzahl anderer gleichartiger Beispiele sich finden.

[4] N. 349 (l. c. I, 511). Vgl. auch die Vita Paschalis I (817—824) n. 450 (l. c. II, 62).

Nicht aus Metall, sondern aus einem Goldgewebe bestand die vestis ex auro et gemmis, welche Hadrian I. für St. Peter anfertigen ließ und der Liber Pontificalis mit den Worten beschreibt: Fecit in ecclesia beati Petri vestem mirae pulchritudinis ex auro et gemmis, habentem praefiguratam historiam, qualiter beatus Petrus a vinculis per angelum ereptus est[5]. Dasselbe gilt von der goldenen vestis, welche der gleiche Papst zusammen mit einer vestis aus stauracin für den Hochaltar von S. Maria Maggiore stiftete: In ecclesia s. Dei genitricis ad praesepe fecit vestes duas super altare majore, una ex auro purissimo atque gemmis, habentem assumptionem s. Dei genitricis et aliam de stauracim ornatam in circuitu blattin[6].

Auch im übrigen Abendlande gab es schon im 8. und 9. Jahrhundert kostbare aus Edelmetall hergestellte Altarbekleidungen. So berichtet das Chronicon Venetum, Patriarch Fortunatus († ca. 826) habe die Altäre in den Kirchen von Grado mit Silberblech verziert[7]. Abt Angilbert († 814) schuf zu Centula (St-Riquier) für alle Altäre mit Edelsteinen verzierte Vorsatztafeln aus Gold und Silber[8]. Wido († 787), Abt von Fontanella (St-Wandrille) ließ vor den Altären der Abteikirche acht Tafeln anfertigen. Über die Beschaffenheit dieser Tafeln erzählt der Chronist allerdings nichts Näheres, doch waren es wohl Vorsatztafeln aus Edelmetall[9]. Abt Ansegisus von Fontanella († 833) schmückte zu Luxueil den Marienaltar mit einer Holztafel, welche mit silbernem Bildwerk überkleidet war; das gleiche tat er in der von ihm zu Flavigny zu Ehren der hhl. Dreifaltigkeit erbauten Basilika, ante cujus aram tabulam argenteis imaginibus decoratam collocavit, wie die Gesta abbatum Fontanellensium erzählen[10].

Bischof Angelelmus von Auxerre († 828) stattete in seiner Kathedrale nicht bloß den Altar der allerseligsten Jungfrau, den Altar des hl. Johannes d. T. und den Kreuzaltar mit einer silbernen Vorsatztafel aus, sondern faßte außerdem den Hochaltar derselben ganz mit silbernen Tafeln ein. Bischof Abbo († 859) plante, auch den Stephanusaltar der Kirche mit einer kostbaren Bekleidung zu versehen, wurde aber durch den Tod an der Ausführung seiner Absicht gehindert[11].

Adelung, Abt von Lorsch († 838), umgab, wie das Chronicon Laureshamense berichtet, den Hochaltar der Klosterkirche an allen vier Seiten mit Silbertafeln[12]. Abt Madalwinus (ca. 790) von Moyen-Moutier verzierte dem Liber de s. Hidulfi successoribus zufolge den Muttergottesaltar und den Petrusaltar seiner Abteikirche mit Tafeln aus kostbarem Metall[13].

Sigbald, der vierte Abt eines gegen 700 in der Nähe von Lindisfarne gegründeten Klosters, der sich die Ausschmückung der von ihm in letzterem erbauten Marienkirche sehr angelegen sein ließ, bekleidete den Altar derselben, wie wir um 810 von dem Mönch Ädilvulf vernehmen, mit überaus schönen, silbernen Tafeln, die mit Edelsteinen, mit Gold und mit Bildwerk verziert waren[14].

Erzbischof Wilfried von York († 732) zierte, wie Alcuin in seinem Lobgedicht auf die Erzbischöfe von York erzählt, den Hochaltar seiner Kathedrale mit einer Bekleidung aus vergoldeten Silberblechen, Erzbischof Ailbert († 780) den Paulus-

[5] N. 320 (l. c. I, 499).

[6] N. 322 (l. c. 500). Auch die vestis cum vite ex auro purissimo cum gemmis pretiosis et margaritis, habentem in medio vultum Salvatoris, s. genitricis Dei Mariae seu XII apostolorum, ubi et misit aurum l. 25, welche Leo III. für den Hochaltar in St. Peter herstellen ließ (N. 382 [l. c. 10]), war nach dem Zusammenhang anscheinend aus Zeug gemacht und keine Bekleidung aus Metall, aber, wie mit Edelsteinen und Perlen, so auch mit goldenem Ornament und goldenem Figurenwerk reich besetzt.

[7] M. G. SS. VII, 15.

[8] Anscheri Vita Angilberti c. 7 (AA. O. s. Bened. IV, 1 [Venet. 1735]) 120: Unicuique altarium tabula coram posita auro et argento gemmisque pretiosis parata est.

[9] Gesta abb. Fontanell. c. 15 (M. G. SS. II, 290).

[10] C. 17 (M. G. SS. II, 295 297).

[11] Hist. episc. Autiss. pars I, c. 34 37 (M 138, 249 251).

[12] Ad 805 (M. G. SS. XXI, 356).

[13] C. 2 (M. G. SS. IV, 88).

[14] Aedilvulfi Carmen n. 14, v. 6 und n. 20, v. 45 f. (M. G. Poetae I, 594 599 f.).

altar und den Kreuzaltar derselben mit einer Silberbekleidung, die mit Edelsteinen besetzt war[15].

Karl der Kahle schenkte der Abtei St-Denis eine kostbare, aus Gold gemachte und mit Edelsteinen reich verzierte Vorsatztafel für den Dionysiusaltar der Abteikirche, die Abt Sugerius 1140 mit weiteren Edelsteinen verzierte und zugleich um Vorsatztafeln für die drei anderen Seiten des Altares bereicherte. Aus einer Inschrift, die der Abt auf der Tafel anbrachte, geht hervor, daß auf ihr drei Szenen aus dem Alten Bunde, die Kundschafter mit der Traube, Melchisedechs Begegnung mit Abraham und Abrahams Opfer, sowie drei ihnen entsprechende Geheimnisse aus dem Erlösungswerk, Christi Einzug in Jerusalem, das Abendmahl und die Kreuztragung dargestellt waren[16]. Eine andere aus Gold hergestellte und mit Edelsteinen besetzte Vorsatztafel stiftete Karl für den Hochaltar von St-Vast zu Arras. Sie war im 12. Jahrhundert noch vorhanden, wie ein Inventar aus dieser Zeit bekundet[17]. Eine dritte Vorsatztafel spendete er für den Hochaltar der Kathedrale zu Reims. Sie war aus Gold gemacht und enthielt drei Darstellungen aus dem Leben des hl. Nikasius, der Mutter Gottes und des hl. Remigius, deren Umrahmung mit Achaten, Smaragden, Topasen, Saphiren und zwei Onyxsteinen geschmückt war. Einem in der Mitte der Tafel angebrachten Bergkristall von ovaler Form war eine Darstellung des Gekreuzigten eingeschnitten. Eine an ihr angebrachte Inschrift gedachte des königlichen Stifters und des Erzbischofs Hinkmar († 862)[18].

Eine aus Gold angefertigte Vorsatztafel in St-Remi zu Reims, welche der Erzbischof Fulco († 900) begann und Erzbischof Herväus († 922) vollendete, zeigte in der Mitte den thronenden Christus, rechts und links Heilige. Zu den Füßen des Erlösers knieten anbetend die beiden Erzbischöfe. Alle Figuren waren in Relief ausgeführt[19].

Leider hat sich von allen silbernen und goldenen Altarbekleidungen und Vorsatztafeln, welche das 8. und 9. Jahrhundert entstehen sahen, gar nichts erhalten. Die goldene Tafel, welche Karl der Kahle für St-Denis anfertigen ließ, und die im 12. Jahrhundert noch in Gebrauch stand, war schon im ausgehenden 15. Jahrhundert nicht mehr vorhanden[20]. Die Vorsatztafel in der Kathedrale zu Reims befand sich noch 1669 im Schatz derselben; denn sie wird in dem Inventar, das in diesem Jahre aufgestellt wurde, noch aufgeführt und beschrieben. Ein Jahrhundert später war aber auch sie dahin. Wahrscheinlich gehörte sie zu den Kostbarkeiten, welche 1689 und 1759 an den Staat zur Ordnung und Deckung seiner zerrütteten Finanzen abgeliefert werden mußten[21]. Die von den Erzbischöfen Fulco und Herväus gestiftete Altartafel erhielt sich bis zur französischen Revolution. Ihr war unter allen Altarbekleidungen aus karolingischer Zeit das längste Dasein beschieden[22].

Daß von allen Vorsatztafeln und Altarbekleidungen aus dem 8. und 9. Jahrhundert gar nichts auf uns gekommen ist, hat man um so mehr zu bedauern, als die Chronisten uns über die Beschaffenheit der kostbaren goldenen und silbernen Altartafeln, von denen sie berichten, die Techniken, die zu deren Anfertigung angewendet wurden, den auf ihnen angebrachten ornamentalen und figürlichen Schmuck, seine stilistische Eigenart und die Art seiner Anordnung keinen Aufschluß geben. Wir haben nicht einmal von

---

[15] De sanctis Eborac. ecclesiae v. 1224 1389 s. (M. G. Poetae I, 196 202).

[16] Sugerii Liber de rebus in administratione sua gestis c. 32 (M. 186, 1233).

[17] Dehaisnes, Docum. 45.

[18] Prosper Tarbé, Trésor des églises de Reims (Reims 1843) 44.

[19] Ebd. 216.

[20] Vgl. die von J. Labarte, Histoire des arts industriels II (Paris 1864), 263 gemachten Mitteilungen aus einem Inventar aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, das in einer Abschrift aus dem Jahre 1634 erhalten ist, sowie ein von H. Omont veröffentlichtes, 1505 aufgestelltes Inventar (Inventaires du trésor de l'abbaye de Saint-Denis (Paris 1902) n. 187, S. 24.

[21] Pr. Tarbé, a. a. O. 30.

[22] A. a. O. 170.

den beiden Vorsatztafeln zu Reims, die sich doch bis tief in die nachmittelalterliche Zeit erhielten, eine auch nur halbwegs befriedigende Beschreibung.

Die Monumente aus der Karolingerzeit verraten uns soviel wie nichts über die silbernen und goldenen Altarbekleidungen jener Zeit. Das einzige karolingische Bildwerk, welches anscheinend einen Altar mit einer Vorsatztafel dieser Art ausgestattet wiedergibt, ist eine im Besitz der Frankfurter Stadtbibliothek befindliche Elfenbeintafel mit einer Darstellung der Messe, eine Arbeit des 9. Jahrhunderts, die sich durch ungewöhnliche Treue auszeichnet und alles Vertrauen verdient. Die Vorsatztafel ist durch ornamentierte Horizontal- und Vertikalleisten, auf deren Kreuzungspunkten Buckelscheiben angebracht sind, in quadratische Felder aufgeteilt, die mit vierblätterigen Rosetten gefüllt sind[23].

II. ALTARBEKLEIDUNGEN AUS METALL IM NACHKAROLINGISCHEN MITTELALTER

Zahlreich sind die Altarbekleidungen aus Edelmetall, welche bei den Chronisten und in den Inventaren des 10.—13. Jahrhunderts erwähnt werden, meist Vorsatztafeln, die man nur zu bestimmten Zeiten anbrachte, sonst aber durch eine Zeugbekleidung ersetzte. Tabulam auream, heißt es in den Consuetudines von Farfa zum Montag nach dem ersten Fastensonntag, quae est ante majus altare, auferant et pallium super ipsa ara coaptetur quod semper album sit coopertum in modum veli[1]. Immerhin kam es auch jetzt noch bisweilen vor, daß man den Altar ganz mit Silberplatten umkleidete.

Besonders reich an interessanten Angaben über metallene Altarbekleidungen ist das Chronicon Casinense. Abt Johannes gründete zu Capua ein Kloster mit einer Kirche, deren Altar er an allen Seiten argento sculpto umkleidete[2]. Abt Aligernus umgab 949 den Altar des hl. Benedikt, nach Wiederherstellung der von den Sarazenen zerstörten und ausgeplünderten Salvatorkirche, ringsum mit silbernen Tafeln, den Johannesaltar versah er nur an der Front mit einer Silberbekleidung[3]. Schon in der alten Kirche waren die Altäre mit Silberplatten geschmückt[4]. Theobald, der von Abt Johannes als Abt in das Kloster nach Chieti geschickt worden war, schuf hier ante majus altarium tabulam de argento, quam ex parte non modica deauravit. Ebenso verzierte er den Gregoriusaltar der Kirche mit einer silbernen Vorsatztafel[5]. Abt Desiderius sandte nach dem Neubau der Benediktus- (Salvator-) Kirche (1066—1071) einen seiner Mönche mit 35 Pfund Gold nach Konstantinopel und ließ durch ihn dort eine mit Edelsteinen und Emailbildern, Darstellungen aus dem Evangelium und namentlich aus dem Leben des hl. Ordensstifters, verzierte Tafel für den neuen Altar des hl. Benediktus anfertigen. Die drei anderen Seiten des Altares schmückte er mit Silbertafeln im Gewicht von 86 Pfund, die mit eingravierten Darstellungen ausgestattet und vergoldet waren. Die Tafeln aber, welche bis dahin diese drei Seiten bekleidet hatten, verwendete er zur Verzierung der Front der übrigen Altäre der Kirche[6]. Auch den Hauptaltar der erneuerten Martinskirche versah der Abt einige Jahre später mit einer silbernen Tafel[7]. Das

---

[23] Abb. bei J. Braun, Die liturg. Gewandung im Occident und Orient (Freiburg 1907) 167.

[1] Br. Albers, O. s. B., Consuetudines Farfenses (Stuttgart 1900) 33.

[2] L. 1, n. 53 (M. G. SS. VII, 618).

[3] L. 2, c. 3 (l. c. 630).

[4] L. 1, c. 18 (l. c. 593).

[5] L. 2, c. 52 53 (l c 661 662).

[6] L. 3, c. 32 (l. c. 722).

[7] L. 3, c. 33 (l. c. 726).

Inventar von Farfa aus dem Jahre 1119 verzeichnet eine tabula ante altare principale maiorem argenteam et deauratam[8].

Aber auch aus Frankreich, Deutschland, England und Spanien liegen manche wertvolle Nachrichten über Altarbekleidungen aus Metall aus dem 10.—13. Jahrhundert vor. Um 970 stiftet Graf Theobald, um mit den Angaben aus Frankreich zu beginnen, für den Hochaltar des Klosters des hl. Florentius zu Saumur eine Vorsatztafel, deren oberer Rand die Inschrift hatte: Quisquis nescit, honos quorum hac veneratur in ara — Prospiciat Petrum Paulumque assistere Christo — Quam comes argento Theobaldus condere jussit — Quamque Amalbertus abbas jubet effigiari[9]. Es war also auf ihr der Heiland zwischen Petrus und Paulus dargestellt.

Nach dem Chronicon des Mönches Clarius von St-Pierre-le-Vif zu Sens (um 1124) schuf Erzbischof Sevinus von Sens († 999) eine Vorsatztafel aus Gold und Silber für den Stephansaltar seiner Kathedrale, Abt Rainard von St-Pierre-le-Vif um die gleiche Zeit eine solche für den Hochaltar seiner Klosterkirche. Der Erlös aus dem Gold und Silber der ersteren wurde später zur Erbauung eines Turmes verwendet[10].

Zu Lobbes ließ Abt Folcuinus († 990) zwei silberne Vorsatztafeln herstellen, eine für den Hochaltar, der bis dahin einer solchen entbehrt hatte, den andern für den an der Westseite des neuen Ambon errichteten Kreuzaltar[11]. Sehr kostbar war die Tafel, welche Abt Richard von St-Vannes zu Verdun († 1046) auf Kosten der Gräfin Mathilde, der Gemahlin des Grafen Hermann von Verdun, vor dem Hochaltar seiner Kirche anbrachte. Sie bestand ganz aus reinem Gold, war dicht mit Edelsteinen besetzt und mit Reliefs geschmückt, welche den Heiland, in der Hand das Kreuz, über einer Schlange und einem Drachen stehend, zwischen den Aposteln Petrus und Paulus darstellte, zu seinen Füßen, die Hände erhoben, den Abt und die Stifterin[12].

Abt Erembertus von Waussor († 1038), ein geschickter Goldschmied, verfertigte mit eigener Hand zwei Vorsatztafeln aus Silber für den Hochaltar der Klosterkirche, die aber nur an hohen Festtagen aufgestellt werden sollten, eine für den Altar, die andere für den Schrein des hl. Eloquius, der über dem Altar stand[13]. In St-Martial zu Limoges gab es im 12. Jahrhundert zum Schmuck der Front des Hochaltares eine Tafel, die ganz aus Gold gemacht und mit der Darstellung der Majestas sowie mit den Bildern der Apostel verziert war. Heinrich d. J., der Sohn Heinrichs II. von England, nahm sie 1183 weg[14]. Abt Olbert von Gembloux († 1048) schuf tabulam auream ante altare s. Petri anaglifo opere non indecore celatam, 2 quoque alias argenteas minoris quantitatis, frontale quoque ad altare s. Exuperii martyris, wie die Gesta abbatum Gemblacensium erzählen[15].

Ein dem 12. Jahrhundert angehöriges Inventar von St-Vast zu Arras verzeichnet außer der früher schon erwähnten, von Karl dem Kahlen gestifteten tabula de auro et lapidibus ante majus altare[16] auch noch eine tabula argentea ante altare s. Remigii[17].

Der hl. Abbo, Abt von Fleury († 1004) vollendete, wie sein Schüler Aimoinus berichtet, die goldene Vorsatztafel des Muttergottesaltares, die sein Vorgänger Oyboldus begonnen hatte, indem er zugleich zwei weitere Tafeln aus Silber für

---

[8] M. G. SS. XI, 578.

[9] Hist. monast. s. Florent. Salmur. n. 17 (Mart. SS. vet. V, 1099).

[10] Ad 999 und 1015 (Spicileg. II, 473 474).

[11] Gesta abb. Lobiens. n. 29 (M. G. SS. IV, 70).

[12] Hugonis Flavin. abb. Chron. Virdunense l. 2, n. 8 (Mg. VIII, 374).

[13] Hist. Walciod. monast. c. 43 (M. G. SS. XIV, 524). In c. 41 wird der Abt ausdrücklich als erfahren in der Goldschmiedekunst bezeichnet. Siehe auch Thiemes Künstlerlexikon.

[14] Gaufridi Chronic. Monast. s. Mart. Lemov. c. 14 (H. Bouquet, SS. rer. Gall. XVIII, 216).

[15] N. 41 (M. G. SS. VIII, 540).

[16] Vgl. oben S. 89.

[17] Dehaisnes, Docum. 45.

die Schmalseiten des Altares zu ihr hinzufügte. Außerdem schuf er auch noch für fünf andere Altäre eine silberne Vorsatztafel, so daß er im ganzen nicht weniger denn sechs Altäre mit einer kostbaren Metallbekleidung ausstattete[18].

Normand de Doué, Archidiakon und seit 1150 Bischof von Angers, ließ, da er noch Archidiakon war, für den Matutinalaltar der Kathedrale ein silbernes Frontale anfertigen, das in der Mitte den thronenden Christus, rechts und links die Figuren der Apostel und zweier Heiligen aufwies. Später diente es als Retabel des Hochaltares, als Frontal aber hatte dieser nach dem Inventar von 1421 eine silberne Vorsatztafel, die mit Szenen aus dem Leben Marias geschmückt war, und, weil bereits vielfach beschädigt, vielleicht ebenfalls im 12. Jahrhundert entstanden sein mochte, jedenfalls aber ein älteres Stück darstellte[19].

Abt Sugerius von St-Denis schmückte 1140 beim Neubau der Abteikirche nicht bloß die Vorsatztafel Karls des Kahlen mit weiteren Edelsteinen, sondern versah auch den Dionysiusaltar, an dessen Front sie angebracht war, an seinen drei übrigen Seiten mit einer Tafel aus Gold, so daß der Altar nunmehr ringsum von einer goldenen Bekleidung umschlossen war[20]. Die goldene Tafel, mit der Suger den Dionysiusaltar an der Rückseite versah, war schon zu Ende des Mittelalters ebensowenig mehr vorhanden wie das Frontale Karls des Kahlen, wohl aber hatten sich noch die goldenen Tafeln erhalten, welche der Abt für die Seiten des Altares anfertigte. Sie befanden sich indessen nicht mehr an ihrer ursprünglichen Stelle, sondern waren zu einer Fronttafel des Altares zusammengefügt worden. Beide waren nach der kurzen Beschreibung, die wir von ihnen besitzen, in je drei Arkaden aufgeteilt, die getriebene Gruppendarstellungen — welche, wird nicht angegeben — enthielten. Über den Arkaden waren Rundscheiben mit Reliefbildern von Heiligen angebracht[21].

Auch zu der Vorsatztafel, welche Karl der Kahle vor dem Hochaltar der Kathedrale zu Reims hatte anbringen lassen, sowie zu dem Frontale der Erzbischöfe Fulco und Herväus in St-Remi daselbst, kamen später kostbare Tafeln für die Seiten des Altares. Die beiden aus Silber gemachten Tafeln in St-Remi kennen wir nicht näher; sie mußten schon 1568 ausgeliefert werden, wurden eingeschmolzen und dienten zur Auszahlung des rückständigen Soldes der königlichen Truppen. Von den beiden Tafeln, welche die Seiten des Hochaltares der Kathedrale schmückten, war eine das Werk des Erzbischofs Samson († 1160). Sie bestand aus Gold, ausgenommen der silberne, nur vergoldete Rahmen, war mit Edelsteinen, antiken Gemmen und Perlen prachtvoll verziert und enthielt vier Darstellungen aus dem Alten Bunde: Kain und Abel, Abraham (Abrahams Opfer), Jakob (Himmelsleiter?) und Moses (eherne Schlange). Die zweite Tafel war aus Silber gemacht, mit un-

---

[18] Aimoini Vita s. Abbonis c. 15 (M. 139, 405).

[19] Roh. I, 214 und Bullet. des Soc. sav. 5e ser. II (1870) 297.

[20] Sugerii Liber de rebus in administratione sua gestis c. 32 (M. 186, 1233). Labarte irrt, wenn er (Histoire des arts industriels II [Paris 1864] 160) meint, Suger habe das Frontale Karls des Kahlen, nachdem er es noch reicher ausgestattet hatte, zu einem Retabel des Dionysiusaltares gemacht. Wenn es im Liber de rebus in administratione sua gestis c. 38 (M. 186, 1233) heißt: Veteriorem vero tabulam ... extulimus, so will das nicht besagen: Quant au retable, que j'ai fait élever (nämlich auf den Altar), wie Laborde unzutreffend übersetzt (a. a. O. 161), sondern: „Die ältere Tafel (d. i. die Tafel Karls des Kahlen) habe ich hervorgehoben, ausgezeichnet, noch preiswürdiger gemacht (nämlich durch Anbringung weiteren Edelsteinschmuckes). Das Retabel, welches der Abt für den Dionysiusaltar schuf, war eine ganz neue, überreich mit Edelsteinen geschmückte Tafel, von der c. 31 (l. c. 1230) unter der Überschrift: De tabula aurea superiori handelt. Von diesem Retabel, das noch in dem Inventar von 1505 erwähnt wird, hat sich nicht nur eine sehr eingehende Beschreibung erhalten; wir kennen es außerdem durch ein flämisches Gemälde des 15. Jahrhunderts, das sich früher in der Sammlung des Earl of Dudley befand (Abb. in Alcuin Club Collections, Percy Dreamer, Fifty Pictures of gothic altars (London 1910 [Titelbild]). Daß dieses Retabel nicht das Frontale Karls des Kahlen war, wie Labarte will, erhellt mit absoluter Sicherheit aus seinem Bildwerk, das den Heiland nebst sechs Aposteln darstellte, während die Tafel Karls des Kahlen Szenen aus dem A. und N. Testament schmückten (vgl. oben S. 89).

[21] Labarte a. a. O. 263 f.

echten Steinen besetzt und mit acht Figuren von Reimser Bischöfen ausgestattet. Die Seitentafeln waren gleich dem Frontale 1669 noch vorhanden, doch wurden auch sie aller Wahrscheinlichkeit nach 1689 oder 1759 zur Deckung der Staatsschulden eingezogen. Jedenfalls waren sie beim Ausbruch der Revolution abhanden[22].

Das Inventar des Klosters Cluny von 1382 verzeichnet zwei Metallfrontalien. Eines zierte den Hochaltar. Es bestand aus Silber und war mit einer großen Figur des Heilandes sowie mit sechzehn kleineren Figuren von Heiligen geschmückt. Christus wird thronend die Mitte der Tafel eingenommen haben, die Heiligen aber waren wohl in zwei Reihen zu je vier Figuren rechts und links von dem Mittelbild angeordnet. Diese Darstellungen sowie die Angabe des Inventars, daß ein Kopf, ein Arm und ein Pfeilerchen fehlten, lassen vermuten, daß es sich bei dem Frontale um ein älteres Werk handelte. Die zweite Vorsatztafel befand sich vor dem Heiligkreuzaltar. Sie war aus vergoldetem Kupfer gemacht, im übrigen aber mit derjenigen des Hochaltares gleichartig[23].

Ein Frontale des Hochaltares der Kathedrale zu Bayeux wird im Inventar derselben von 1476 mit den Worten beschrieben: Premièrement au front de l'autel une excellente table toute d'argent bien dorée et décemment émaillée là où métier (Schmelzwerk) est. En milieu a un crucifiment, en chacun des côtés a des images en deux rangs. Tout le champ semé de fleurs de lis, tous les bords ennoblis de précieuses reliques qui portent leurs écriteaux. Ein älteres Stück, war es, wie eine in Gold auf blauem Grund ausgeführte, auf dem unteren Rahmen angebrachte Inschrift besagte, unter Bischof Louis de Harcourt (1460—1479) einer Erneuerung unterzogen worden, auf welche derselbe nicht weniger denn 365 Mark (= 125 bis 150 Pfund) Silber verwendet hatte[24].

Daß es in nachkarolingischer Zeit in England Altarfrontalien aus Metall gab, ersehen wir beispielsweise aus dem Registrum von Rochester, das berichtet, Erzbischof Lanfranc von Canterbury († 1084) habe eine Vorsatztafel aus Silber für den Hochaltar der Kathedrale zu Rochester machen lassen, Bischof Ernulph († 1124) diese Tafel um zwei mit Email geschmückte Leisten bereichert. Das Frontale war nicht ständig am Altar angebracht. Das verrät die Bemerkung, die in dem Register einem der Kirche geschenkten pallium optimum angefügt ist: Pallium optimum, quod solet esse principale ante altare majus absente tabula argentea[25].

Eine tabula ex argento et gemmis electis artificiose constructa ad longitudinem et latitudinem altaris s. Albani, welche unter Abt Gottfried (1119—1186) zu St. Albans entstand, fristete nur ein kurzes Dasein, da sie bald wieder ingruente maxima necessitate eingeschmolzen wurde, doch wurde unter Abt Johannes (1195—1204) für den Altar ein neues Frontale, das teils aus Metall, teils aus Holz bestand, angefertigt[26]. In dem sehr eingehenden Inventar von St. Albans, das um 1400 aufgestellt wurde, ist auch von dem zweiten keine Rede mehr. Zu Bury St. Edmunds ließ der Sakristan Helyas unter Abt Ording (1148—1156) eine silberne Vorsatztafel für den Hochaltar der Abteikirche im Wert von 100 Mark herstellen[27].

Manche interessante Nachrichten über kostbare Altarbekleidungen aus Metall erhalten wir im nachkarolingischen Mittelalter aus Deutschland. Zu Lorsch, so erzählt das Chronicon Laurishamense, umgab Abt Reginbald (1018—1033) den Kreuzaltar ringsum mit Gold und Silber[28]. Für das von ihnen gestiftete Martinskloster zu Zyfflich am Niederrhein ließen Graf Balderich von Uplage und seine Gemahlin Adela um 1000 eine Vorsatztafel aus vergoldetem Silber herstellen, welche die Inschrift trug: Munifico Domino comes haec munuscula donat — Baldricum Dominus colentem flore coronat — Adela jungatur, hinc nobile nomen adepta —

[22] Pr. Tarbé, Trésors des églises de Reims (Reims 1843) 30 45 f. 170 216.
[23] Revue XXXVIII (1888) 199 f.
[24] Bullet. monument. VI (1840) 102.
[25] Revue XXXVII (1887) 334 f.
[26] Gesta abb. s. Albani I (London 1867) 93 233.
[27] Memorials of St. Edmunds Abbey II (London 1892) 290.
[28] Ad. 1018 (M. G. SS. XXI, 406)

Et sis cum Domino florenti sede recepta — Adsis gemma Dei nobis tibi dona ferentum — Et sis adjutor te puro corde colentum[29].

Bischof Gebhard von Konstanz schuf 983 für den Hochaltar der Kirche des Klosters Petershausen zu Konstanz zwei kostbare Tafeln, eine für die dem Volke zugewandte Ostseite desselben, die andere für die Rückseite, an der der Priester, das Gesicht dem Volke zugekehrt, nach römischem Brauch bei der Messe stand. Diese zweite war aus Silber gemacht, doch waren die Reliefdarstellungen, mit denen sie geschmückt war, Maria mit dem Bilde einer Taube vor der Brust, die Apostel und andere Heilige aus Gold hergestellt. Überaus prächtig war die andere Tafel. Sie bestand ganz aus reinem Gold. In der Mitte sah man auf ihr in runder, mit Edelsteinen dicht besetzter Einfassung den Erlöser auf dem Thron seiner Herrlichkeit, um ihn herum sechsflügelige Cherubim. Zu beiden Seiten dieses Mittelbildes waren die in Email ausgeführten Figuren der vier Evangelisten in runder Umrahmung, die dicht mit Edelsteinen besetzt war, die neun Chöre der Engel und die vierundzwanzig Ältesten, die ihre Krone vor dem Thron des Herrn niederlegten, angebracht. Der Rahmen der Tafel wies Rankenwerk als Dekor auf. Obwohl oder besser weil die beiden Tafeln so kostbar waren, hatten sie ein beklagenswertes Geschick. Die an der Rückseite des Altares befindliche, die nach der ausdrücklichen Angabe des Chronisten nur an den höchsten Festen enthüllt wurde, fiel einer 1126 herrschenden schrecklichen Hungersnot zum Opfer. Um das Leben der Klosterinsassen zu erhalten, sah sich damals Abt Bertolf gezwungen, sie ihrer Bestimmung zu entziehen, zu zerbrechen und zu Gelde zu machen. Die andere mußte 1159 den Kaufpreis für das Dorf Miminhusen liefern, das das Kloster erwerben wollte[30].

Die hl. Kunigundis, Gemahlin Heinrichs II., schmückte den Hochaltar im Kloster der Benediktinerinnen zu Kaufungen mit einer aus Gold gemachten Vorsatztafel, welche mit Bildwerk und Edelsteinen ausgestattet war[31]. Egilbert von Freising (1006—1039) ließ für den Dom zu Freising drei Frontalien anfertigen, eines aus Gold für den Hochaltar, das nur an Festtagen vor demselben angebracht wurde, zwei aus Silber und Gold für den Kreuzaltar und den Stephansaltar[32].

Abt Witigo von Reichenau (985—997), der eine umfassende Bautätigkeit entfaltete, schuf für die Kirche zu Mittelzell ebenfalls drei kostbare Metallfrontalien, eines für den zu Ehren der Gottesmutter geweihten Hochaltar, das zweite für den vor ihm unten am Fuß der Chorstufen stehenden Altar, den man Confessio nannte, das dritte für den zugleich dem hl. Markus geweihten Kreuzaltar. Die Tafel, welche die Vorderseite des Hochaltares schmückte, bestand aus Gold und hatte in der Mitte einen von grünem Glas gebildeten Spiegel, in dem die in die Kirche Eintretenden oder Vorübergehenden sich selbst und das hinter ihnen befindliche Innere des Schiffes erblickten[33].

Immo, Abt von St. Gallen (975—984) begann ein goldenes Frontale für den St. Gallus-Altar der Klosterkirche, starb aber, bevor es ganz vollendet war, so daß es erst unter seinem Nachfolger Ulrich fertiggestellt wurde. Zur Zeit des Chronisten (13. Jahrhundert) war es noch vorhanden[34]. Bischof Tiedhart von Hildesheim (928—954) schmückte den Hochaltar seiner Domkirche mit einer goldenen, mit Edelsteinen und Perlen verzierten Vorsatztafel, nachdem sein Vorgänger Sehard den Kreuzaltar der Kirche prachtvoll mit Silber umkleidet hatte[35]. Bischof Meinwerk von Paderborn († 1031) stiftete im Abdinghofkloster eine tabula argentea ante altare principale[36].

[29] Kd. der Rheinprovinz, Kreis Kleve (Düsseldorf 1892) 160.

[30] Casus monast. Petrihus. l. 1, n. 20; l. 4, n. 21; l. 5, n. 41 (M. G. SS. XX, 632 665 675).

[31] Vita s. Cunegundis n. 1 (M. G. SS. IV, 821): Ante principale altare iconam (Bildertafel) de auro et lapidibus pretiosis statuit.

[32] Gesta episc. Frising. (M. G. XXIV, 321).

[33] Purchardi Gesta Witigowonis r. 417—459 (M. G. SS. IV, 630).

[34] Cas. s. Galli contin. II, n. 1 2 (M. G. SS. II, 150 151).

[35] Chron. Hildesim. n. 8 und 9 (M. G. SS. VII, 852).

[36] Vita s. Meinwerei n. 211 (M. G. SS. XI, 156).

Heinrich II. schenkte für den Hochaltar des Domes zu Merseburg eine goldene, an Edelsteinen reiche Vorsatztafel, zu welcher Bischof Thietmar 5 Pfund Gold beisteuerte, die er der bis dahin gebrauchten Tafel entnommen hatte. Das Frontale des Kaisers war also das zweite seiner Art, welches den Hochaltar des Domes schmückte[37]. Es erhielt sich bis in das 16. Jahrhundert; 1546 wurde es von zwei herzoglich sächsischen Hauptleuten fortgeschleppt[38].

Erst zu Ende des 18. Jahrhunderts ging das von Erzbischof Bruno von Köln († 965) begonnene und von dessen Nachfolger Volkmar († 969) vollendete goldene Antependium im Dom zu Xanten zugrunde, das damals freilich nicht mehr als Antependium diente, da es schon im Mittelalter zu einem Retabel des Hochaltares geworden war. Wahrscheinlich geschah das bereits, als Propst Gottfried 1129 die Tafel einer Erneuerung und Erweiterung unterzog. In der Mitte enthielt es in ovaler, mit Edelsteinen verzierter Umrahmung eine Darstellung der Majestas, um die sich in den Zwickeln des Medaillons die Evangelisten gruppierten. Zu beiden Seiten des Mittelbildes waren in zwei Reihen sechs Prophetenfiguren angebracht, links oben Moses, Aaron, Johannes d. T., unten David, Jonas und Daniel, rechts oben Ezechiel, Michäus, Jeremias, rechts unten Samuel, Isaias und Amos. Leisten, die mit Edelsteinen besetzt waren, schieden die Figuren voneinander. Auf dem oberen Rahmen war zu lesen: Ad incepta dñi Brunonis divae memoriae et illustris Folcmarus archiepiscopus s. Victori hec dona perornavit. Propst Gottfried ließ zur Erinnerung an die von ihm unternommene Erneuerung der Tafel auf ihr die leoninischen Verse anbringen: Sit pater hoc gratum tibi Victor opus renovatum — Quod sic praepositus consummavit Godefridus — Ut lapis, aurum, forma, modus, locus amplificandus — Singula commendent Deus auctor et ipse rependet[39].

Der Hochaltar des Domes zu Speier hatte um 1100 eine kostbare, mit Emailarbeiten reich geschmückte Vorsatztafel aus Gold, die der byzantinische Kaiser Heinrich IV. zum Geschenk gesandt hatte[40].

Zu Stavelot gab es ein wahrscheinlich von Abt Wibald († 1158) gestiftetes Antependium aus vergoldetem Silber, auf dem die Herabkunft des Hl. Geistes über die Apostel dargestellt war. Eine Inschrift, die es trug, besagte: Factus est repente sonus tamquam advenientis spiritus vehementis et repleti sunt omnes Spiritu sancto[40a].

Daß in der zweiten Hälfte des Mittelalters in Spanien kostbare Altarvorsätze aus Metall entstanden, erfahren wir beispielsweise aus einer Urkunde Ferdinands d. Gr. von Kastilien († 1063) vom Jahre 1063. Unter den ornamenta altariorum, welche der König in ihr aus Anlaß der feierlichen Übertragung des Leibes des hl. Isidor dem Kloster des hl. Johannes d. T. zu León (jetzt S. Isidoro) schenkte, werden nämlich auch genannt ein frontale ex auro puro opere digno cum lapidibus smaragdis, safiris et omni genere pretiosis et olovitreis sowie tres frontales argentei[41]. In einer anderen Urkunde Ferdinands ist von frontales tres auro fusi die Rede[42].

---

[37] Thietmari Chronicon Merseburg, c. 8 (M. G. SS. III, 865) und Chron. episc. Merseburg. c. 4 (ibid. X, 176 nota*).

[38] Kd. der Prov. Sachsen, Kreis Merseburg 123.

[39] St. Beissel, Die Bauführung des Mittelalters I (Freiburg 1889) 41 65; III, 1 f. und Kd. der Rheinprov., Kr. Mörs 107 nebst schematischer Skizze. Die goldene Tafel in der Michaeliskirche zu Lüneburg, die 1698 durch Diebe ihres Schmuckes beraubt wurde, war wohl von Anfang an ein Retabel. Vgl. über sie Mithoff IV, 161 f. mit Skizze und unten Abschn. 5, Kap. 3, I.

[40] Vita Henrici IV (M. G. SS. XIV, 271): Ipse rex Graeciae muneribus, ne fieret hostis (Heinrich), praevenit. Testatur hoc aurea tabula Spirensis altaris, tam artis novitate quam metalli pondere miranda, quam rex Graeciae . . . nobile donum . . . transmisit. Unter der novitas artis, durch welche die Tafel so bemerkenswert war, haben wir zweifellos Emailarbeiten zu verstehen, in deren Anfertigung die Byzantiner damals Meister waren.

[40a] Jul. Helbig, La sculpture au pays de Liége (Bruges 1890) 56.

[41] Florez XXXVI, CLXXXIX.

[42] Du Cange III, 616, wo auch aus einem Dokument vom Jahre 1073 ein frontale argenteum et exauratum angeführt wird.

Ein prächtiges Werk muß die Vorsatztafel gewesen sein, welche Bischof Didacus Gelmirez (1100 bis ca. 1140) für den Hochaltar der Kathedrale zu Santiago de Compostella errichtete, und die 1566 noch vorhanden war, dann aber unter der Herrschaft des churriguerésken Geschmackes zugrunde ging. Sie bestand aus Gold und Silber. In der Mitte war Christus auf dem Throne dargestellt, mit der Rechten segnend, in der Linken ein Buch haltend, um ihn herum die vier Evangelisten und die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse, in den Händen Harfen und goldene Räucherschalen tragend. Rechts und links von dieser Mittelgruppe befanden sich, auf zwei Reihen verteilt, je sechs Apostel. Sie waren durch schöne Säulchen geschieden und von Blumenwerk umgeben. Oben trug das Frontale die Inschrift: Hanc tabulam Didacus praesul Jacobita secundus — Tempore quinquenni fecit episcopii — Marcos argenti de thesauro jacabensi — Hic octoginta quinque minus numera; unten las man: Rexerat Alfonsus, gener ejus dux Raymundus — Praesul praefatus quando peregit opus . annus V (= 1105)[43].

Indessen mag es bei den angeführten Belegen, denen sich noch manche andere anreihen ließen[44], sein Bewenden haben. Näheren Aufschluß über die Beschaffenheit der mit Metall bekleideten Altarvorsatztafeln der nachkarolingischen Zeit, über die bei ihrer Herstellung zur Anwendung gekommenen Techniken, über ihren bildlichen und sonstigen Schmuck, ihren stilistischen Charakter und ihren künstlerischen Wert würden wir auch durch das, was uns sonst noch die schriftlichen Quellen zu berichten wissen, doch nicht oder nur in sehr ungenügendem Maße erhalten.

Es ist nicht gerade sehr viel, was wir aus den Chroniken, den Inventaren und andern Mitteilungen über die Metallantependien aus der zweiten Hälfte des Mittelalters erfahren. Indessen hat sich glücklicherweise eine nennenswerte Anzahl derselben in die Gegenwart hineingerettet. Sie bilden eine ebenso wertvolle Ergänzung wie lehrreiche Erläuterung zu den bruchstückartigen und zugleich nicht immer genügend klaren Angaben der schriftlichen Quellen und sind deshalb für unsere Kenntnis des mittelalterlichen Metallantependiums von unschätzbarer Wichtigkeit.

Das kunstgeschichtlich hervorragendste und zugleich das älteste der noch vorhandenen mittelalterlichen Metallantependien, dazu das einzige aus Gold gemachte, das sich erhalten hat, ist die aus dem Münster zu Basel stammende „Goldene Tafel" im Clunymuseum zu Paris, ein Geschenk Heinrichs des Heiligen. 1,78 m breit und 95 cm hoch, besteht sie ganz aus feinstem Goldblech, das auf eine Zederntafel von 10 cm Dicke aufgenietet ist. Sie ist in fünf rundbogige Arkaden gegliedert. Die mittlere, welche die vier anderen an Höhe und Breite übertrifft, enthält die stehende Figur des Heilandes, zu dessen Füßen Heinrich und seine Gemahlin Kunigunde knien. In den seitlichen erblicken wir links den hl. Benediktus und den hl. Michael, rechts den hl. Gabriel und den hl. Raphael. Michael trägt in seiner Rechten die Weltkugel, in der Linken eine Lanze, die beiden anderen Erzengel halten den Botenstab. Eine Inschrift, die oben auf dem Rahmen angebracht ist, besagt: Quis sicut Hel, Fortis, Medicus, Soter, Benedictus; sie nennt die Namen der dargestellten

---

[43] Museo Español de Antigüedades V (Madrid 1875) 314.

[44] Vgl. z. B. Gesta episc. Camerac. n. 65 103 (M. G. SS. VII 424 444); Urkunde des Abtes Galterus von St. Amand (1121—1123), (Dehaisnes, Doc. 17); Simonis Gesta abb. s. Bertini Sithiens. l. 2, n. 79 (M. G. SS. XIII, 651); Fundatio abbat. Egmond. confirmatio 1083 (Miraeus, Codex donat. piarum I [Lovanii 1723] 71); Inventar von St-Trond von 870 (M. G. SS. X, 230); Inventar von St. Donatian zu Brügge von 1417 und 1539: Angabe über eine Altartafel aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, einer Stiftung der Gräfin Margareta von Artois (Le Beffroi I [Brügge 1863] 328 329); Miracula s. Remacli l. 2, c. 3 (AA. SS. 3. Sept.; I, 711); Aegidii Aureaevall. Gesta pontif. Leod. l. 3, c. 18 (M. G. SS. XXV, 94); ein Inventar von Novara aus dem Jahre 1212 (Historiae patriae monum., Chartae I (Aug. Taurin. 1836) 1192 u. a.

Figuren. Unten lesen wir die Bitte: Prospice terrigenas clemens mediator usias. Das Rahmenwerk, das nicht nur mit einem Fußsimse, sondern ungewöhnlicherweise auch mit einem aus Platte und Schräge sich zusammensetzenden Kranzsimse ausgestattet ist, weist prächtiges getriebenes Rankenwerk als Verzierung auf. Ein spätmittelalterlicher Pergamentzettel, der sich noch an der Tafel befindet, enthält die nicht mehr vollständige Anweisung: Ordinatum est per capitulum, quod aurea tabula in subsequentibus festis ad summum altare et non aliter . . . item in festis natalis, pasce, pentecostes, corporis Christi, Henrici imperatoris, assumptionis Mariae, in dedicatione omnium sanctorium[44a].

Aus dem späteren 12. Jahrhundert stammt auch das aus vergoldetem Kupfer angefertigte Antependium in der ehemaligen Benediktinerkirche Komburg bei Schwäbisch-Hall (Tafel 131). Es ist mit der Darstellung des stehenden Erlösers, den Evangelistensymbolen und den stehenden Figuren der Apostel geschmückt. Christus befindet sich in ovalem Medaillon, die Evangelistensymbole in den vier Zwickeln, die dasselbe umgeben, die Apostel rechts und links von der Figur Christi in rechteckigen Feldern, die in zwei Reihen angeordnet sind und durch Leisten voneinander geschieden werden. Sowohl die Einfassung des Medaillons wie das Leistenwerk der seitlichen Felder ist mit Schmelzplättchen bedeckt, die mit filigranierten vergoldeten Plättchen abwechseln. Die Schrägung des Medaillons und des Rahmens des Antependiums ist mit einer Inschrift belebt[44b].

Einige Jahrzehnte jünger als das Frontale zu Komburg ist das prächtige, aus vergoldetem Kupfer bestehende Antependium von Quern (Schleswig-Holstein) im Germanischen Museum zu Nürnberg (Tafel 138). Das Bildwerk, mit dem dasselbe geschmückt ist, besteht gleichfalls aus der Figur Christi in ovaler Mandorla, umgeben von den Evangelistensymbolen und begleitet von den Aposteln, es ist aber fortgeschrittener, lebensvoller, reicher ausgestaltet und gefälliger angeordnet. Christus thront; über der Mandorla, die ihn umrahmt, schwebt die Taube; unter ihr sehen wir das Lamm. Die Evangelistensymbole erscheinen in Form von Ganzbildern; besonders schön sind Löwe und Mensch. Die Apostel stehen unter rundbogigen Arkaden. Echtes Email fehlt auf dem Antependium, um so ausgiebiger ist dagegen das sog. Firnisemail zur Verwendung gelangt. Insbesondere schmückt es die Säulchen der Arkaden, die über den Säulchen in den Zwickeln der Arkadenbogen sich erhebenden und sie füllenden Türmchen, die Spruchbänder, die mit einer Inschrift verzierte Schräge der Umrahmung und den Stab, mit dem der Rahmen besetzt ist. Die auf der Schräge desselben angebrachte inhaltsvolle Inschrift lautet: † Hic sacratur et bibitur roseus cruor agni — Per quem sulphurei tepuit violentia stagni — Sum lux eterna residens in sede superna — Lux ego sum vite per me super astra venite — Est deus hic regnans.

Von einer wahrscheinlich von Otto III. dem Münster zu Aachen geschenkten goldenen Vorsatztafel haben sich nur die Reliefs erhalten: Der thronende Erlöser als Mittelbild, die Figuren Marias und des hl. Michael, die Evangelistensymbole sowie zehn Szenen aus der Leidensgeschichte, anfangend mit dem feierlichen Einzug und endend mit dem Besuch der beiden Marien am Grabe. Unter den Darstellungen sind, weil bis dahin seltener vorkommend, besonders bemerkenswert die Fußwaschung, die Geißelung, die Dornenkrönung und die Hinführung zu den Hohenpriestern (nicht zum Kalvarienberg). Die Reliefs wurden 1872 in einen neuen Rahmen gebracht, die so hergestellte Tafel aber als Retabel auf den Hochaltar gestellt[45]. Von einem zweiten Antependium, das in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstand, waren im Schatz des Münsters noch zwölf 26 cm im Geviert messende Tafeln mit

[44a] Münzenberger-Beissel I, 13; A. Wackernagel, Die goldene Altartafel von Basel (Basel 1857); Fr. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst II (Freiburg 1897) 210.

[44b] Kd. von Württemberg, Jagstkr. (Eßlingen 1907) I, 607; Braun, Meisterwerke I, 9 und Tfl. 44.

[45] St. Beissel, Die Aachenfahrt (Freiburg 1902) 13 f. Ders., Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes (M.-Gladbach 1903) Tfl. VI nebst Text.

meisterhaft getriebenen Bildern der sitzenden Apostel vorhanden. Auch diese wurden in einen neuen Rahmen gebracht, jedoch wieder zur Anfertigung eines Antependiums benützt. Die beiden Tafeln mit den Figuren der hll. Petrus und Paulus bestehen aus Gold, die anderen aus Silber[46].

Eines einzig dastehenden Reichtums an Metallantependien des 12. Jahrhunderts erfreut sich das Nationalmuseum zu Kopenhagen. Ist auch der Materialwert derselben, vergoldetes mit Firnisbrand geschmücktes Kupfer, nicht groß, so ist ihre kunsthistorische Bedeutung um so hervorragender. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß alle aus kleinen Kirchen Jütlands stammen. Das Antependium aus Bjergby ist heute seiner Bekleidung leider völlig beraubt, doch gibt das Leistenwerk der Tafel, das sich vollständig erhalten hat, noch eine Vorstellung von der Anordnung des Bildwerkes. Sehr unvollständig ist die Metallbekleidung des Frontales aus Sindbjerg. Von dem Metallschmuck des Rahmens und der Leisten, welche dasselbe in neunzehn Felder aufteilen, ist noch der größte Teil vorhanden, von den figürlichen Darstellungen, welche jene Felder füllten, nur wenig: Der thronende Christus, die Figur der Synagoge und die Szenen der Abnahme vom Kreuz und der Himmelfahrt. Von den heute verlorenen Reliefs bildete eines, die Ecclesia, das Gegenstück zur Synagoge, die anderen gaben Ereignisse aus dem Leben, dem Leiden und der Verherrlichung Jesu wieder.

Von einem Frontale aus Tamdrup haben sich noch fast alle Reliefszenen, mit denen es ausgestattet war, gerettet. Sie verdanken ihre Erhaltung dem Umstande, daß man sie zur Verzierung einer Kanzel verwendet hatte, und bestehen aus den Darstellungen der Majestas, die von den Figuren der Kirche und der Synagoge (Moses) begleitet ist, aus den Evangelistensymbolen und aus Begebenheiten aus dem Leben und Leiden des Herrn[47].

In befriedigendem Zustand befindet sich noch das Antependium aus Tvenstrup (Jütland). Es zeigt in der Mitte den thronenden Christus in vierpaßförmigem Felde, in dessen Zwickeln die Evangelistensymbole angebracht sind, rechts und links in drei Reihen übereinander je sechs Szenen aus dem Jugendleben des Herrn. Sie stehen in quadratischen, von kräftigen Leisten umrahmten Feldern, beginnen mit der Verkündigung und enden mit der Taufe. Bedauerlicherweise fehlen heute zwei der Reliefs. Die Einfassung des Vierpasses ist mit Firnisbrand verziert, das Leistenwerk der übrigen Felder dagegen mit gestanztem Ornament. Von den Scheiben, welche den mit einem Seilstab und einer Inschrift ausgestatteten Rahmen des Frontales an den Ecken und in der Mitte der Seiten beleben, haben noch drei ihre Füllung. Die Scheiben auf den Ecken enthielten Halbbilder eines Evangelisten oder Propheten, wovon nur mehr eines vorhanden ist. In der Scheibe der oberen Langseite erblicken wir noch die Taube, in derjenigen der unteren das Lamm.

Von guter Erhaltung ist das Antependium aus Lisbjerg. Es ist in drei Abteilungen gegliedert, von denen die mittlere durch Leisten in rautenförmige Felder zerlegt ist, die seitlichen aber in je sechs auf drei Zonen verteilte Rechtecke geschieden sind. In das Zentrum der mittleren Abteilung ist eine mit Türmchen versehene Arkade hineingesetzt, welche eine Darstellung der thronenden Gottesmutter mit dem Jesuskind birgt. Die beiden rechts und links an dieselbe anstoßenden Rauten enthalten eine kleeblattförmige Arkade mit der Figur eines Cherubs, von den übrigen weisen zwei die Verkündigung (in dem Felde links grüßt der Engel Maria, in demjenigen rechts erscheint ein Engel mit dem Jesuskind in den Händen),

---

[46] St. Beissel, Die Aachenfahrt 107; ders., Kunstschätze Tfl. XXIII nebst Text. Das ehemalige Mittelbild fehlt heute. Ursprünglich nahm die Mitte zweifellos eine Darstellung des Heilandes ein; die Apostelbilder aber dürften auf drei Reihen verteilt gewesen sein. Vgl. über die beiden Tafeln auch Kd. der Rheinpr., Stadt Aachen I, 124 f.

[47] Wahrscheinlich gehörten auch die Reliefs mit Szenen aus der Legende eines hl. Bischofs (Poppo von Schleswig?), welche sich im Museum befinden, zu einer Vorsatztafel. Es sind im ganzen sieben.

eines Mariä Tod, eines Mariä Aufnahme auf. Die anderen enthalten Einzelfiguren, Propheten (Jonas, Elias, Josua, Moses) und Heilige. In den zwölf Rechtecken der beiden Seitenabteilungen erblicken wir unter reichen Architekturen stehende, sitzende oder kniende Frauengestalten, die teils allegorischen Charakters sind, teils Heilige darstellen[48]. Leistenwerk und Umrahmung des Frontales ist mit Firnisbrand verziert, ausgenommen der Rahmen der oberen Langseite, der mit reichstem getriebenen Ornament belebt ist. Scheiben auf den Ecken der Umrahmung umschließen die Evangelistensymbole; eine Scheibe in der Mitte der oberen Langseite derselben zeigt das Lamm Gottes, die ihr entsprechende Scheibe in der Mitte der unteren Langseite Blattornament. Den äußeren Rand des Rahmens entlang zieht sich eine Inschrift: Hortor ut intretis requiem dum tempus habetis — Ne foribus clausis mea vos non audiat auris — Venite benedicti patris mei, percipite regnum qui vobis paratum est ab origine mundi, dicit Dominus.

Vortrefflich erhalten ist auch das Antependium von Ölst (Tafel 133). Es fehlen fast nur die Steine, welche, wie bei den anderen, so auch bei ihm, die runden Scheiben schmückten, welche auf den Kreuzungspunkten seines Leistenwerkes angebracht sind. Auf den Leisten und dem Rahmen herrscht bei ihm getriebenes Ornament vor. Die Scheiben auf den Ecken und in der Mitte der Langseiten der Umrahmung zeigen die gleiche Füllung wie diejenigen des Frontales von Lisbjerg. Das Antependium ist in achtzehn rechteckige Felder geschieden, in die jedoch in der Mitte ein Vierpaß so eingefügt ist, daß derselbe zwei völlig ausfüllt. Er enthält die Figur des auf dem Regenbogen thronenden Erlösers. Die sechzehn noch übrigen Felder umschließen Szenen aus Christi Leben, Leiden und Verherrlichung, die heute jedoch ohne alle Ordnung durcheinandergewürfelt erscheinen. Eine Inschrift in Gold auf Firnisbrand umgibt den Rand der beiden Schmalseiten und der oberen Langseite.

Zwei Frontalien der gleichen Art wie die beschriebenen befinden sich in Jütland noch an Ort und Stelle, eines zu Stadil, das andere zu Sahl (Tafel 133), prächtige, glänzend ornamentierte Stücke. Der Rahmen zeigt bei beiden eine auffallende Übereinstimmung. Er gliedert sich von außen nach innen in eine schmale Leiste, die mit einer in Gold auf Firnisemail ausgeführten Inschrift belebt ist, in einen Seilstab und in einen mit köstlichem figürlichen und vegetabilischen Ornament geschmückten breiten Fries. Die Zahl der Scheiben, mit denen der Rahmen besetzt ist, beläuft sich bei beiden Frontalien auf zwölf. Die den vier Ecken aufgesetzten weisen die Evangelistensymbole auf. Die mittlere der drei Scheiben, welche die beiden Langseiten schmücken, enthält oben die Taube, unten das Lamm. In den zwei anderen sowie in der Scheibe, welche in der Mitte der Schmalseiten der Umrahmung angebracht sind, sehen wir die Halbfigur eines Engels. Selbst die Inschriften, welche in Gold auf braunem Firnisgrund die Scheiben umgeben, sind zu Stadil wie zu Sahl die gleichen.

Weniger Übereinstimmung offenbart sich bei beiden Tafeln im Bildwerk und in der Anordnung desselben, wenngleich auch in bezug auf jenes wie auf diese eine Verwandtschaft nicht zu verkennen ist. Beim Antependium zu Stadil erblicken wir in der Mitte einen von einem Viereck durchquerten Vierpaß. Er enthält den thronenden Christus, während die zwickelartigen Felder über und unter ihm mit stehenden Figuren von Engeln ausgefüllt sind, die dort ein Spruchband, hier ein Rauchfaß halten. Rechts und links von ihm liegen, auf drei Reihen verteilt, je sechs rechteckige Felder, von denen drei beiderseits Szenen aus dem Jugendleben des Herrn, die drei anderen je zwei Apostel aufweisen. Beim Sahler Antependium thront Christus in ovalem Medaillon; in den Zwickeln unter und über der Darstellung der Majestas sind Halbfiguren von Engeln angebracht. Die Zahl der wie gewöhnlich in drei Zonen angeordneten seitlichen Felder beträgt rechts wie links nicht sechs,

[48] SCA TECIA ist in der Unterschrift einer der Figuren wohl ein Schreibfehler für SCA TECLA. Abb. der Antependien von Tvenstrup und Lisbjerg bei Braun, Meisterwerke II, Tfl. 6 u. 7.

sondern neun. Die drei Felder der unteren Reihe zeigen beiderseits je zwei sitzende Apostelfiguren. Die sechs der beiden oberen Zonen geben links Szenen aus dem Jugendleben des Heilandes wieder; in den sechs entsprechenden Feldern rechts gewahrt man die Flucht nach Ägypten, die Wegführung zur Kreuzigung, Christus am Kreuze, die Synagoge von Moses weggeleitet, die Grablegung und den Abstieg in die Vorhölle.

Beide Antependien waren ursprünglich auf den Schnittpunkten der Leisten und auf der Umrahmung der Mitteldarstellung mit Steinen besetzt, die auf dem Frontale zu Stadil neuerdings wieder aufgesetzt wurden und von hervorragender ornamentaler Wirkung sind[49].

In Schweden gibt es noch zwei mittelalterliche Altarfrontalien aus Metall. Eines ist im Besitz des Historischen Museums zu Stockholm. Es ist ganz von der Art der Antependien im Nationalmuseum zu Kopenhagen, zu Stadil und zu Sahl. Alles Ornament seiner Umrahmung und seines Leistenwerkes ist in Firnisbrand ausgeführt. Der Rahmen zeigte nur auf den Ecken Scheiben; sie enthielten die Evangelistensymbole. Das Antependium weist unter allen seiner Art die meisten Felder auf. Es zählt deren nicht weniger denn vierundzwanzig, die sich in vier Reihen gliedern. In die vier mittleren Felder ist ein spitzovales Medaillon mit der Darstellung des thronenden Erlösers in der Weise hineingesetzt, daß von ihnen nur noch vier Zwickel übrig geblieben sind, in welchen je eine Engelsfigur Platz gefunden hat. Die beiden mittleren Felder der ersten Reihe, also die Felder oberhalb des Medaillons, weisen die Personifikation des Tages (Sonne) und der Nacht (Mond) auf. Jene stellt einen Mann (Phöbus) in einem von Rossen gezogenen Wagen dar, diese eine Frauengestalt (Diana) in einem Wagen, der mit Stieren bespannt ist. Die sechs Felder der unteren (vierten) Zone umschließen ebensoviele Apostelpaare. Die zwölf noch übrigbleibenden Felder bergen Szenen aus dem Leben des Heilandes, und zwar schildern die sechs zur Linken Begebenheiten aus seiner Jugend, die sechs zur Rechten solche aus seinem Leiden und seiner Verherrlichung[50]. Das Antependium befand sich vordem in der Kirche zu Broddetorp in Westgötland, in die es zweifellos aus derselben Werkstätte kam, aus der die Frontalien zu Kopenhagen, Sahl, Stadil und wohl auch das Antependium von Quern stammen. Denn wenn auch alle sicher nicht von ein und derselben Hand herrühren, so doch aus der gleichen Werkstatt, die wir allem Anschein nach dort zu suchen haben, wo die meisten jener Antependien ihre Heimat hatten. Es wäre nachzuforschen, ob sie nicht etwa die Schöpfung einer Klosterwerkstätte sind, welche die zum Kloster gehörenden Kirchen mit einem kostbaren Antependium zu versorgen trachtete. Denn es ist kaum anzunehmen, daß so kleine Gemeinden wie Sahl, Stadil, Lisbjerg usw. aus sich im 12. Jahrhundert imstande waren, derartige Altarfrontalien anfertigen zu lassen[51].

Das zweite der schwedischen Metallantependien hat sich in der Kirche zu Lyngsö in Schonen erhalten. Von allen bisher besprochenen Antependien bezüglich

[49] Besonderen Dank schulde ich dem Herrn Assistenten des Nationalmuseums, Mag. Axel Jensen, der mir in liebenswürdigstem Entgegenkommen sowohl ein Studium der Frontalien des Museums ermöglichte, als auch mir Photographien und Angaben über die Antependien zu Sahl und Stadil zur Verfügung stellte. Eine ausführlichere Beschreibung des Bildwerkes der Antependien von Stadil und Sahl sowie des Kopenhagener Museums bei E. von Sydow, die Entwicklung des figuralen Schmucks der christl. Altarantependia bis zum 14. Jahrhundert (Straßburg 1912) 96 ff., Tfl. IX—XI der Schrift bieten Abbildungen des Stadiler Antependiums.

[50] Abb. und Beschreibung in Svenska Fornminnesföreningens Tidskrift VIII (1891) 24 f. und Tfl. I; Einzelheiten bei E. von Sydow a. a. O. 104 und Tfl. IV V.

[51] Auch im Museum zu Bergen gibt es verschiedene mit Reliefs verzierte Platten aus vergoldetem Kupfer, von denen wenigstens einzelne von einem Antependium von der Art der Kopenhagener herrühren, darunter eine Majestas, Apostelbilder, eine Verkündigung usw. Es mag genügen, auf dieselben aufmerksam gemacht zu haben; zu einer Rekonstruktion des Antependiums reichen sie nicht aus. Vgl. über die Platten Bergens Museums Aarsberetning for 1889 (Bergen 1890) S. 19 f. und E. von Sydow a. a. O. 122.

der Anordnung des Bildwerkes durchaus verschieden, enthält es ein großes, mit gravierter Borte eingefaßtes Kreuz, das nicht nur oben und unten, sondern auch seitlich bis zur Umrahmung reicht, so daß seine Arme die doppelte Länge des oberen und unteren Balkens haben. In der Mitte zeigt das Kreuz ein vertieftes Feld in Form eines langgezogenen Sechsecks, das gleichfalls von einer geometrisch gemusterten gravierten Borte umsäumt ist, in den beiden Armen eine kreisförmige, an den Enden des oberen und unteren Balkens eine halbkreisförmige Vertiefung, deren Umrahmung in Firnisbrand mit Rankenwerk belebt ist. Das Sechseck im Zentrum des Kreuzes umschließt eine Figur der thronenden Gottesmutter mit dem Jesuskinde, das runde Feld der Arme die stehenden Gestalten Moses' mit den Tafeln und Aarons mit Ährenbündel, die halbrunden des vertikalen Balkens die Halbfigur eines Königs (Davids und Salomons). Arme und Balken des Kreuzes sind, soweit sie nicht von den vertieften Feldern in Beschlag genommen sind, in Treibarbeit mit zierlichem romanischen Rankenwerk gefüllt. Der in den Winkeln zwischen ihnen liegende Raum ist durch eine schlichte, gravierte Leiste in je zwei rechteckige Vertiefungen geteilt, in welchen männliche Gestalten, ein Spruchband in der Hand, stehen, wahrscheinlich Prophetenfiguren. Die flache Umrahmung des Frontales ist mit graviertem romanischen Blattornament verziert[52]. Das Antependium dürfte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden sein.

In England, in Spanien, in der Schweiz, in den Niederlanden und in Frankreich hat sich auch aus der zweiten Hälfte des Mittelalters kein Metallfrontale gerettet. Was an solchen in Frankreich das 15. Jahrhundert überdauerte, wanderte zum größten Teil schon im 16., namentlich aber im 17. und 18. Jahrhundert zur Deckung der Staatsschulden in die Schmelze, das wenige aber, was diesem traurigen Lose entging, wurde dann ein Opfer der Revolution. Es erübrigt daher nur noch, auf die Metallantependien einen Blick zu werfen, welche das Mittelalter in Italien hinterlassen hat.

Das älteste ist der Silberpalliotto in der Kathedrale zu Città di Castello, ein Geschenk Cölestins II. (1143—1144) (Tafel 132). Es wird durch zwei mit gebuckelten Scheibchen verzierte Leisten in drei Abteilungen gegliedert. In der mittleren sehen wir Christus auf dem Throne in spitzovaler Mandorla, deren Umrahmung in leichtem Relief mit einander überschneidenden gekörnten Wellenlinien und romanischen Rankenfriesen belebt ist, in den Zwickeln über und unter der Mandorla die fast nie fehlenden Evangelistensymbole. Die beiden seitlichen Abteilungen sind durch eine breite Leiste, die wie die beiden vertikalen mit einem aus Buckelscheiben gebildeten Fries geschmückt ist, in zwei Zonen geschieden. In der oberen Zone zur Linken erblicken wir drei Szenen aus dem Jugendleben des Erlösers, die Verkündigung, Heimsuchung und Geburt, in der oberen zur Rechten zwei, die Anbetung des Jesuskindes durch die Weisen und die Aufopferung im Tempel. In der unteren sind links die Flucht nach Ägypten und die Gefangennehmung dargestellt, rechts Christus am Kreuz und drei Heilige, ein Diakon (Laurentius), ein Bischof (Floridus) und ein Apostel (?). Die Bilder sind ohne Trennung nebeneinandergestellt. Die Umrahmung des Frontales zeigt oben und an den Seiten gleichfalls einen aus gereihten buckligen Scheibchen sich zusammensetzenden Fries.

Ein sehr wirkungsvolles Stück ist das Silberfrontale im Dom zu Cividale, das freilich heute nicht mehr als Frontale des Hochaltares, sondern als dessen Retabel dient (Tafel 131). Es besteht aus drei Abteilungen. Mächtig treten gegenüber dem kleinen Figurenwerk der seitlichen Felder die drei großen getriebenen Figuren in die Erscheinung, welche unter ebenso vielen Rundbogenarkaden, deren Bogenzwickel die Evangelistensymbole füllen, seine Mitte einnehmen: Maria mit dem Jesuskinde auf dem Throne sitzend, St. Michael zur Linken und St. Gabriel zur Rechten der Gottesmutter. Die beiden seitlichen Abteilungen sind durch Leisten horizontal in

[52] Abb. bei E. von Sydow a. a. O. Tfl. VIII.

drei Zonen aufgeteilt. Die kleinen Heiligenfiguren, im ganzen fünfundzwanzig, die in denselben angebracht sind, stehen ohne alle Scheidung gereiht nebeneinander. Prächtig ist der Rahmen des Frontales, auf dem gestanzte, mit romanischem Rankenwerk ornamentierte Plättchen mit Brustbildern von Heiligen abwechseln, die an den Langseiten der Umrahmung mit runder, an ihren Schmalseiten mit hochovaler Einfassung versehen sind. In der Mitte des unteren Rahmens ist der Stifter des herrlichen Werkes, der Patriarch Peregrinus II. von Aquileja (1195—1205) abgebildet.

Dem 14. Jahrhundert gehört der Palliotto in der Kathedrale zu Ascoli-Piceno an. Er ist durch schmale Leistchen, die mit kleinen Zäckchen besetzt sind, in siebenundzwanzig Felder gegliedert, die sich auf drei Reihen verteilen. Auf den Kreuzungspunkten der Leistchen ist eine Rosette aufgesetzt. Das Bildwerk der Felder gibt ebenso viele Begebenheiten aus dem Jugendleben, der öffentlichen Tätigkeit, dem Leiden und der Verherrlichung Christi wieder; eine der ausgiebigsten Darstellungen des Lebens des Erlösers, welche uns auf einem Altarfrontale begegnet. Die Bilder sind nur in mäßigem Relief ausgeführt.

Ein Palliotto, der dem frühen 14. Jahrhundert entstammen wird, jedoch später eine mehrfache Erneuerung erfuhr, befindet sich in S. Marco zu Venedig (Tafel 136). Ursprünglich ist wohl nur noch die eigentliche Tafel, nicht die Umrahmung. Sie ist mit zwei Reihen von Arkaden verziert, die durch eine schlichte Horizontalleiste voneinander geschieden sind und durch die geschweifte Kleeblattform ihrer Bogen deutlich auf das 14. Jahrhundert als Entstehungszeit des Palliotto hinweisen. Unter den Arkaden der oberen Reihe erblicken wir den Heiland, die seligste Jungfrau, die hl. zwölf Boten und zwei Engel, unter denjenigen der unteren zwei Engel, den hl. Markus sowie dreizehn Szenen aus der Legende des hl. Markus. In den Zwickeln der oberen Arkaden waren früher Emailscheiben angebracht, die aber in neuerer Zeit entfernt und durch Scheibchen mit Brustbildern in Relief ersetzt wurden, wie sie sich in den Zwickeln der unteren Arkaden vorfanden. Der schöne Fries, der heute oben den Palliotto abschließt, gehörte wohl ursprünglich nicht zu demselben. Es ist aus fünfundzwanzig Quadraten zusammengesetzt; zwölf enthalten Reliefbilder, Halbfiguren von Heiligen, die übrigen dreizehn getriebenes zierliches Laubwerk, dem in der Mitte ein Vierpaß mit einem Emailbildchen eingefügt ist. Das Frontale ist vielleicht eins mit der pala argenti, quae ponitur loco panni ante altare cum figuris, von denen ein Inventar von S. Marco aus dem Jahre 1325 spricht[53].

S. Marco hat noch einen zweiten Palliotto (Tafel 136), das 1400 von Gregor XII. der alten Kathedrale S. Pietro zu Venedig geschenkt wurde, von dort aber im letzten Jahrhundert an seinen heutigen Ort kam. Auch dieses enthält zwei Reihen von Arkaden, doch stehen letztere hier einzeln für sich da, sind nicht miteinander verkoppelt. Es sind sogar kleine Erker zu zwei übereinander zwischen die zierlichen gedrehten Säulchen eingeschaltet, welche die geschweiften Kleeblattbogen der Arkaden tragen. Die Zahl der Arkaden beträgt in beiden Zonen dreizehn, von denen die mittlere jedoch fast die doppelte Breite der übrigen hat. Oben thront unter derselben Christus, unten Petrus. Unter den übrigen Arkaden stehen dort die Apostel, hier neun männliche und drei weibliche Heilige, von denen nur eine als hl. Christina näher bezeichnet ist. In den Zwickeln der Arkaden sind Halbfiguren von Engelchen angebracht; der Grund und der Rahmen des Antependiums sind mit zierlichem getriebenen Laub- und Rankenwerk belebt, dem auf der Umrahmung Scheiben mit den zwei Schlüsseln Petri, mit Schwert und Tiara eingefügt sind.

Ein großartiges Silberfrontale entstand 1316 zu Pistoja (Tafel 134). Im Jahre 1287 ließen die Schöffen des Jakobusaltares des Domes ein silbernes Antependium nebst silbernem Retabel für den Jakobusaltar anfertigen, die aber schon 1293 durch einen Vanno Fucci gestohlen wurden. Zwar erhielt man die Tafeln zurück und man

[53] A. Pasini, Sul frontale dell' altar maggiore in S. Marco di Venezia (Venezia 1881) 13.

ließ sie auch wieder herstellen, doch beauftragten die Altarmeister 1316 Jacopo da Ognabene, ein neues Antependium anzufertigen, dem dann 1357 Maestro Pietro von Florenz für die linke Schmalseite (Evangelienseite), 1371 Lionardo di Giovanni von Florenz eine Tafel für die rechte (Epistelseite) anfügte. Das Frontale besteht aus fünfzehn meist ungemein figurenreichen Gruppen, von denen eine den Heiland auf dem Throne zwischen Maria und Jakobus darstellt, elf andere Begebenheiten aus dem Leben Christi, die drei letzten aber Szenen aus dem Leben des hl. Jakobus (Predigt des hl. Jakobus, der Heilige vor Herodes, das Martyrium des Apostels) wiedergeben, sowie aus sechs Einzelfiguren von Propheten. Die Gruppen und Einzelfiguren sind derart auf drei Reihen verteilt, daß jede mit einer der Prophetenfiguren beginnt und schließt. Die Darstellungen sind durch wagerechte und senkrechte Leisten getrennt, die mit feinen Ranken verziert sind. Auf die Kreuzungsstellen der Leisten sind kleine mit Niello oder Email geschmückte Vierpässe aufgesetzt. Der Rahmen ist mit einem breiten Rankenfries verziert, der von emaillierten oder niellierten Scheiben mit Wappen oder Brustbildern von Heiligen unterbrochen wird. Auf dem unteren Rand der Umrahmung des Frontales steht eine lange Nielloinschrift, welche die Herstellung des Werkes verewigt.

Die Bekleidung der beiden Schmalseiten besteht aus je neun Feldern. Dieselben enthalten an der Evangelienseite Szenen aus dem Alten Bund sowie die Geburt Marias, ihre Darstellung im Tempel und ihre Vermählung, an der Epistelseite Begebenheiten aus der Legende des hl. Jakobus. Sowohl die Reliefs der Front wie der Seiten sind vortreffliche Arbeiten. Die Haltung der Figuren ist natürlich und ungezwungen; Gesten und Bewegungen sind ruhig und gefällig, der Fluß und der Faltenwurf der Gewandung fein abgewogen, die Köpfe edel und voll Ausdruck[54].

Die glänzendste Altarbekleidung, welche Italien hervorbrachte, ist das silberne Antependium in dem Museum der Kathedrale zu Florenz (Tafel 135). Das dossale, wie es im Libro grande der Kaufmannsgilde, die es stiftete[55], heißt, wurde laut Inschrift 1366 begonnen und bis auf die Johannesstatue, welche die in seiner Mitte angebrachte Nische einnimmt, um 1402 vollendet. Die Statue wurde erst 1451 Michelozzo in Auftrag gegeben; die beiden Seitenstücke kamen erst 1476 zur Ausführung[56]. Der große Unterschied in der Entstehungszeit der einzelnen Teile des Palliotto spiegelt sich deutlich in der stilistischen Verschiedenheit des Bildwerkes wieder. Die Szenen auf der Bekleidung der Epistelseite sind schon ausgesprochene Renaissancearbeiten. Angefertigt wurde die Bekleidung für den Hochaltar des Baptisteriums. Die Abbildung derselben macht eine eingehendere Beschreibung unnötig. Das Bildwerk der linken Schmalseite stellt oben die Verkündigung der Geburt des Johannes samt dem Besuch Marias, unten die Geburt des Vorläufers dar. An der Front sehen wir links Johannes sich in die Wüste begeben, predigen, auf den Heiland hinweisen und den Heiland taufen; rechts erblicken wir ihn, wie er das Volk tauft, es zur Buße ermahnt, vor Herodes steht und im Gefängnis von den Jüngern besucht wird. Die Reliefs der Epistelseite schildern den Tanz der Herodias und des Vorläufers Enthauptung. Störend wirkt die Füllung der Nische in der Mitte des Palliotto; so schön die Statuette des Heiligen ist, so wenig paßt der Baldachin, unter dem er steht, zu den Reliefs der übrigen Felder. Etwas nüchtern und steif erscheint der Arkadenfries, der das Antependium oben bekrönt. Die stete Wiederholung des gleichen Motivs, die nicht einmal an den Pfeilern eine genügende Unterbrechung erfährt, macht einen langweilenden, eintönigen Eindruck.

Ein sehr hervorragendes Werk des 14. Jahrhunderts ist auch der Palliotto im Dom zu Monza, der laut Inschrift 1350 von Meister Borgino de Puteo, einem Mailänder Goldschmied, begonnen und bereits 1357 vollendet wurde (Tafel 137). Im Gegen-

---

[54] Über die Geschichte der Altarbekleidung vgl. die ausführlichen Mitteilungen bei Labarte II, 429 f.

[55] Labarte a. a. O. 481.

[56] Wegen der Geschichte der Altarbekleidung vgl. Labarte a. a. O. 481 ff.

satz zum Florentiner Antependium zeigt er durchaus den Charakter einer Vorsatztafel. Leisten teilen ihn in achtzehn Felder, die sich in drei Zonen gliedern. Mitten auf dem Palliotto ist ein Kreuz dergestalt in dieselben eingeschaltet, daß die beiden mittleren Felder der zweiten Reihe zur Aufnahme einer Gruppe keinen Raum mehr boten, sondern nur mehr die Einfügung kleiner Einzelfigürchen gestatteten. Im Zentrum des Kreuzes ist ein großes Medaillon angebracht, in dem die Taufe Christi dargestellt ist; in den vier Armen erblicken wir die Evangelistensymbole. Die sechzehn noch übrigen Felder des Palliotto erzählen Ereignisse aus dem Leben des Vorläufers. Sie beginnen oben links und enden unten rechts mit dem Abstieg zur Vorhölle und mit dem Begräbnis. Die Reliefs sind tüchtige Arbeiten, hervorragender aber ist wohl noch die ornamentale Behandlung, welche der Meister dem Rahmen und dem Leistenwerk des Frontales angedeihen ließ. Er besetzte den Rahmen wie die Leisten reich mit Edelsteinen und Perlen, von denen freilich heute manche verschwunden sind, zwischen den Steinen und Perlen aber bekleidete er ihn mit Plättchen, die auf den wagrecht verlaufenden Rahmenseiten und Leisten Emailinschriften, welche das Bildwerk erläuterten, enthielten, auf den senkrecht gestellten aber sowie auf der Einfassung der Mandorla köstliche, miniaturartige Heiligenfiguren in durchscheinendem Reliefemail aufweisen[57].

Ein Frontale war anfänglich auch wohl der 90 cm hohe untere Teil des heutigen Silberretabels des Domes zu Grado (Tafel 138), während der obere, der eine Höhe von 49 cm hat, das ursprüngliche Retabel gebildet haben wird. Zu Grado, das bis 1451 Bischofssitz war, befanden sich der Bischofsthron und die Sitze der Geistlichen hinter dem Altar in der Apsis der Kirche. Es konnte deshalb auf dem Hochaltar kein Retabel von der Höhe des heutigen oder auch nur von der seines unteren Teiles aufgestellt werden, weil er dem Bischof und dem Klerus allen Ausblick auf den Altar und die an ihm zu vollziehenden Funktionen benommen, sie geradezu von diesem abgeschnitten hätte. Retabel kann daher nur der niedrige obere Teil gewesen sein, der untere aber muß als Frontale des Altares gedient haben. In der Tat beweist die übergroße Breite der Leiste, welche den oberen von dem unteren Teil des Retabels scheidet, sowie die Naht, die sich in der Mitte über dieselbe zieht, daß beide ursprünglich nicht miteinander verbunden waren, sondern erst später zusammengesetzt wurden. Auch das Mißverhältnis, in welchem sie hinsichtlich ihrer Höhe und Gliederung zueinander stehen, bekundet unverkennbar, daß sie nicht als Teile eines Ganzen gedacht und geschaffen wurden, daß sie vielmehr anfänglich zwei völlig voneinander getrennte, durchaus selbständige Stücke sein sollten und waren, eines ein Frontale, das andere, niedrige ein Retabel.

Der untere Teil des Retabels, die ehemalige Vorsatztafel, ist wie die Tafeln im Schatz von S. Marco zu Venedig in zwei Zonen aufgeteilt, Vertikalleisten aber scheiden beide in eine schmälere Mittelabteilung und in zwei breite seitliche. Jener birgt oben unter dreiseitigem Baldachin eine Figur des thronenden Erlösers, unten, und zwar gleichfalls unter einem Baldachin das Bild eines hinter einem Altar stehenden zelebrierenden Bischofs, des hl. Martinus. Die beiden seitlichen Abteilungen enthalten dort wie hier je drei kleeblattbogige Arkaden, unter denen Heilige stehen. Der Rahmen und die Leisten sind mit gestanztem geometrischen Ornament verziert. Der Palliotto erstand 1372. Es ist nicht gerade ein Werk von Bedeutung, jedoch immerhin der Beachtung wert.

Nur aus einer Abbildung kenne ich den silbernen Palliotto in der Kathedrale zu Teramo, eine Schöpfung des Nicola di Guardiagrele, der es 1433 begann und 1448 vollendete. Es ist aus sechsunddreißig achtseitigen Feldern zusammengesetzt, von denen jedoch die zwei mittleren zu einem verbunden sind. Dasselbe umschließt eine Darstellung des thronenden Christus. Von den übrigen vierunddreißig Feldern ent-

[57] Eingehende Beschreibung des Frontales in Bullet. monum. XLIX (1883) 226 f. nebst Angabe der Inschriften und Abb.

halten die beiden rechts und links neben dem Mittelfeld liegenden die sitzenden Figuren der abendländischen Kirchenlehrer, die beiden Felder über und unter den Kirchenlehrern die Bilder der Evangelisten. Das Feld an der unteren rechten Ecke des Palliotto zeigt den hl. Franziskus im Gebete; alle andern weisen Szenen aus dem Leben, dem Leiden und der Verherrlichung Christi auf, lebendige, ausdrucksvolle Darstellungen in kräftigem Relief. Das letzte Abendmahl ist auf zwei Felder verteilt. In den von den schmäleren Seiten der Felder gebildeten rautenförmigen Zwickeln sind Scheiben mit prächtigen, in Reliefemail ausgeführten Halbbildern von Heiligen angebracht[58].

Ein Antependium war auch die silberne Tafel im Dom zu Veglia, einst wohl die Vorsatztafel des Hochaltares. Polygonale, mit Helmdach versehene Türmchen scheiden die beiden Zonen, in welche es durch eine breite Leiste gegliedert ist, in dreizehn Abteilungen, die oben durch eine Art von Baldachin abgeschlossen werden. Die mittlere hat in beiden Zonen die doppelte Breite der andern. Sie zeigt oben die Gottesmutter mit dem Kinde auf der Mondsichel, unten Mariä Krönung. Die rechts und links an sie anstoßende Abteilung wird hier wie dort mit je drei Engelchen gefüllt, in den andern stehen auf kräftig vortretenden Konsolen Heilige, gedrungene, derbe Arbeiten. Der Rahmen und die Querleiste des Frontales sind mit eleganten, leichten Rankenfriesen verziert. Das Stück dürfte um 1400 entstanden sein; 1742 erfuhr es eine Restauration, wie eine unter der Gruppe der Krönung Mariä aufgeheftete Kartusche besagt.

Werfen wir einen kurzen Rückblick über das Gesagte, so ergibt sich, daß die Zeit vom 10.—13. Jahrhundert die Blütezeit des Metallfrontales genannt werden darf. Es ist die gleiche Periode, welche auch eine Fülle großer, prachtvoller Reliquienschreine, neben den goldenen und silbernen Altarfrontalien die hervorragendsten Schöpfungen der mittelalterlichen Goldschmiedekunst, hervorbrachte. Seit dem 13. Jahrhundert entstanden nur wenige dieser Schreine mehr, aber auch die prächtigen Frontalien aus Gold, Silber oder vergoldetem Kupfer, deren bis dahin so viele und so hervorragende angefertigt worden waren, werden nunmehr nur noch selten hergestellt. Darum sind es auch geradezu Ausnahmen, wenn uns die Chronisten und Inventare des späten Mittelalters von derartigen Antependien erzählen. Selbst Inventare, die im übrigen von goldenem und silbernem Altargerät, Reliquiaren, Statuen und ähnlichem strotzen, wie z. B. die Inventare von St. Peter aus den Jahren 1436 und 1454, das Inventar des Prager Domes von 1387, des Mailänder Domes von 1445, der Kathedrale zu Cambrai von 1359 und 1401[59], das Schatzverzeichnis der Kapelle Philipps des Kühnen von 1404[60] und zahlreiche andere wissen von metallenen Altarfrontalien nichts.

Auch die goldenen und silbernen Antependien hatten ihre Zeit. Das Ideal des späten Mittelalters war ein prächtiges, bilderreiches Retabel, das, auf dem Altar aufgestellt, in die ganze Kirche hineinglänzte, von allen gesehen und bewundert werden konnte, in allen Andacht und Erbauung weckte. Mit einem solchen den Altar zu schmücken, darauf ging nun das Bestreben vor allem hinaus. Überdies boten die in Gold und Seide mit herrlichen Nadelmalereien geschmückten Zeugantependien, wie sie das späte Mittelalter in so großer Zahl

[58] Vgl. Vincenzo Bindi, Monumenti degli Abruzzi (Napoli 1889) 24 und tav. 5; in der Deutung der Reliefs sind Bindi sonderbare Mißverständnisse untergelaufen.

[59] Dehaisnes, Doc. 396 f., 799 f.

[60] Ebd. 826 f.

hervorbrachte, einen mehr oder weniger vollwichtigen Ersatz für die Metallfrontalien. Allerdings standen sie diesen an glänzender Wirkung meist nach, in bezug auf Schönheit und Gehalt, auf technische und künstlerische Vollendung durften sie jedoch mit ihnen vielfach erfolgreich in den Wettbewerb treten. Außerdem empfahlen sie sich vor den schweren, unhandlichen Metallantependien dadurch, daß sie bequemer am Altar angebracht, gewechselt und aufbewahrt werden konnten.

III. DAS METALLANTEPENDIUM IN NACHMITTELALTERLICHER ZEIT

In nachmittelalterlicher Zeit kam es zu keiner neuen Blüte des Metallantependiums. Die Zahl der Altarvorsatztafeln dieser Art, die in ihr geschaffen wurden, war nie groß. Antependien aus Gold, die im Mittelalter nicht selten hergestellt wurden, entstanden keine. Im besten Falle machte man die Tafeln aus Silber. Von dem figuralen Schmuck der nachmittelalterlichen Metallantependien aber gilt, was von dem Bildwerk der gestickten Altarbekleidungen dieser Zeit gesagt wurde. War er bei den mittelalterlichen Gold- und Silberantependien durchaus die Hauptsache, aller andere Dekor aber Nebensache, Einfassung der bildlichen Darstellungen, Vervollständigung derselben durch Belebung der leeren Flächen Hilfsmittel zu ihrer Anordnung und besseren Hervorhebung, so wird nun das Ornament dem Bildwerk oft gleichwertig. Ja, es ist nun die ehemalige Nebensache nicht selten so sehr Hauptsache, daß das Bildwerk dem Ornament völlig untergeordnet erscheint, daß es als Bildwerk bedeutungslos geworden und zum bloßen Ornament herabgesunken ist.

Es ist nicht möglich, aber auch nicht nötig, auf alle Metallantependien einzugehen, die sich aus dem 16.—19. Jahrhundert erhalten haben. Es muß und kann genügen, auf einige hervorragendere und typische unter denselben hinzuweisen. Eines der schönsten Silberfrontalien der nachmittelalterlichen Zeit, das, wiewohl eine Schöpfung des Barocks, in bezug auf das Bildwerk noch ganz von mittelalterlicher Auffassung durchtränkt ist, befindet sich im Schatz des Hildesheimer Domes (Tafel 139). Zwar macht sich auch bei ihm als echtem Kinde des Barocks das Ornament schon mehr, als erwünscht wäre, geltend, doch ist das Bildwerk noch ersichtlich die Hauptsache. Es ist in fünf Arkaden aufgeteilt, drei stichbogige und zwei rundbogige. Die Bogen ruhen auf Pfeilern, die mit üppigen Hermenpilastern besetzt sind. Die mittlere Arkade enthält eine Darstellung der heiligen Familie; über dem Jesuskind schwebt die Taube, höher hinauf erscheint Gott Vater in Wolken. Unter der ersten Arkade links erblicken wir Joachim, Anna und das Marienkind, unter der letzten rechts Zacharias, Elisabeth und den kleinen Johannes. Die beiden schmäleren Arkaden umschließen die stehenden Figuren der Apostelfürsten Petrus und Paulus in perspektivisch sich verjüngender Säulenhalle. Über dem Scheitel der Bogen ist eine Kartusche angebracht; in den Zwickeln der Bogen schweben Engelchen, welche die Kartusche halten. Unterhalb der Arkaden läuft ein prächtiger Fries hin, der sich aus Fruchtgirlanden und Kartuschen, die von Akanthus umgeben sind, zusammensetzt. Der fein abgewogene Rhythmus in der Verteilung des Bildwerkes, die harmonische Komposition der Gruppen, die ruhige, edle Haltung der Figuren und die ausdrucksvolle Charakteristik der Köpfe machen das Stück zu einem hervorragenden Werk der Goldschmiedekunst des deutschen Barocks.

Streng architektonische Gliederung zeigt das silberne Frontale des Hochaltares im Dom zu Parenzo. Sechs kannelierte korinthische Pilaster scheiden es in fünf Ab-

teilungen, deren jede in einer Muschelnische eine Heiligenfigur enthält: Maria sowie die hll. Petrus, Markus, Maurus und Eleutherius. Den Fries des auf den Pilastern ruhenden Gebälks schmücken Rundscheiben mit den Bildern Christi und der Apostel[1]. Schwere unruhige Barockwerke sind der Palliotto des Hochaltares der Annunziata zu Florenz, der Palliotto des Altares der Cappella di S. Maria delle Grazie in S. Maria Nuova zu Neapel und die Altarbekleidung des Nikolausaltares in der Krypta von S. Niccola zu Bari. Beim Florentiner Palliotto (Tafel 135) erblicken wir in der Mitte in viereckigem, oben, unten und an den Seiten mit massigem Barockornament besetztem Rahmen das letzte Abendmahl in Hochrelief, links in rundem Feld das Opfer Abrahams, rechts in einem Rundmedaillon den Mannaregen, die beide in leichterem Relief ausgeführt sind. Die zweite Darstellung ist von den knienden Figuren Melchisedechs und Abels begleitet, die erstere von denjenigen Kains und Aarons, die wie das unter den Scheiben angebrachte Barockornament in kühnem Hochrelief vortreten.

Der Palliotto in S. Maria Nuova zu Neapel ist durch vier Kariatyden, welche wuchtige Barockkonsolen tragen, in drei Felder aufgeteilt, welche von schweren Voluten und Schnörkelwerk bekrönt sind und drei Reliefs, unruhig bewegte Szenen aus dem Leben Marias, die Geburt des Herrn, seine Anbetung und die Aufnahme der Gottesmutter, enthalten. Unterhalb dieser Darstellungen zieht sich zwischen dem Sockel der Kariatyden ein mit massigen Behängen verzierter Fries hin.

Der Nikolausaltar zu Bari ist an allen vier Seiten mit Silber ummantelt. Alle sind mit Darstellungen aus der Legende des hl. Nikolaus geschmückt, die Vorder- und Rückseite mit je drei Szenen, die Schmalseiten mit je einer. Die Pfosten, welche vorn und hinten die in Treibarbeit ausgeführten Bilder gegeneinander abgrenzen, sind dort mit einem Putto, hier mit barockem Ornament verziert. Auch um das Bildwerk herum ist reichlich üppiger Barockdekor angebracht; die Ecken des Altares sind mit mächtigen, schräg vorspringenden Voluten besetzt.

Ein prunkvolles Silberfrontale in der Kathedrale zu Tarazona (Aragonien), eine Schöpfung aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zeigt in den Ecken in geschweift verlaufender Einfassung die Evangelisten. Oben schließt es mit einem Zackenfries ab, der einen Behang darstellen soll. An den beiden Schmalseiten sind mitten zwischen den Evangelistenbildern in ovaler Umrahmung der hl. Martialis und der hl. Raymund abgebildet. Im übrigen ist das Frontale mit fünf, unten und an den Seiten gradlinig, oben gebrochen umrissenen Feldern von gleicher Höhe, aber verschiedener Breite geschmückt, von denen das mittlere, das breiteste, eine getriebene Darstellung der Verkündigung enthält. Das etwas schmälere Feld, welches sich rechts und links zunächst an das Mittelfeld anschließt, weist die stehenden Figuren des hl. Prudentius und des hl. Gaudiosus auf; in den beiden letzten noch etwas schmäleren Feldern erblicken wir links den hl. Attilianus, rechts den hl. Ämilianus. Die Flächen neben und zwischen den fünf Feldern sind mit einem Putto belebt, der über dem Kopf in seinen hochaufgehobenen Händen einen Fruchtkorb trägt. Der Rahmen des Frontales ist absatzweise mit barockem Blattornament besetzt.

Ein silbernes Prachtantependium aus der Frühe des 18. Jahrhunderts, das den Hochaltar der Pilar-Kathedrale zu Saragossa ziert, weist gleichfalls fünf vierseitige, oben geschweifte Felder, die mit Reliefs gefüllt sind, als Schmuck auf. Das mittlere, das nicht nur breiter, sondern auch höher ist als die anderen, umschließt eine figurenreiche Szene, Marias Auffahrt, in den übrigen erblicken wir die bewegte Einzelfigur eines Heiligen. Putti sind bloß neben dem Mittelbild angebracht; die Einfassungsleiste der andern begleitet schweres Barockornament. Oben ist auch dieses Frontale mit einem Zackenbehang bekrönt, der jedoch reicher entwickelt und üppiger verziert ist als derjenige des Antependiums zu Tarazona. An seinen Schmalseiten ist durch Leisten, zwischen die eine prunkvolle Barockvase eingefügt ist, ein Vertikalbesatz nachgebildet[2].

[1] Zeitschrift für Bauwesen IX (1859) 71 und Tfl. 16. [2] Abb. in Christliche Kunst VI (1909) 127.

Hat schon bei den meisten der genannten Frontalien das Bildwerk gegenüber dem Ornament an Bedeutung verloren, so ist das noch mehr der Fall bei einem prächtigen silbernen Antependium im Dom zu Fulda, dem Antependium in der Minoritenkirche zu Brünn, dem Frontale am Altar des hl. Johannes von Nepomuk im Dom zu Prag und anderen Antependien des deutschen Rokokos. Das Fuldaer Antependium (Tafel 137) ist mit drei Reliefs in vierpaßartiger, geschweifter Umrahmung verziert, welche Begebenheiten aus dem Leben des hl. Benediktus darstellen, einem größeren mittleren und zwei etwas kleineren seitlichen. Sie nehmen nur einen geringen Teil des Antependiums ein; der Löwenanteil desselben entfällt auf zierliches Frührokokoornament, mit dem der ganze Raum zwischen den Medaillons dicht übersponnen ist.

Das Frontale zu Brünn, eine treffliche Arbeit des späten Rokokos, ist ganz mit Muschel- und Schnörkelwerk dicht überzogen, das in der Mitte eine Krone mit Palmen und darüber das Monogramm des Namens Christus, links und rechts aber eine figürliche Reliefdarstellung, die Enthauptung des hl. Johannes d. T. und das Martyrium des hl. Johannes Ev., umschließt. Das Ornament wuchert hier so sehr über, daß das auch durch seine Umrahmung nicht genügend hervorgehobene Bildwerk nur wenig zur Geltung kommt[3]. Das Prager Antependium hat als einzigen bildlichen Schmuck in der Mitte ein Medaillon mit dem Halbbild des hl. Johannes von Nepomuk und die Halbfiguren zweier Engel. Um so reicher ist es mit Akanthusranken bedeckt. Ein kupfervergoldetes Antependium zu Berchtesgaden (Oberbayern) von 1735 zeigt zwischen Silberornament drei Reliefs, den Mannaregen, den hl. Augustinus und die hl. Anna.

Wie bei den gestickten, so ließ man übrigens auch bei den Metallantependien in der Barockzeit bisweilen allen figürlichen Schmuck fehlen, indem man sich begnügte, in der Mitte ein Kreuz, ein heiliges Monogramm oder ein Symbol anzubringen. Eine Neuerung des Spätbarocks waren Antependien aus meist rotem Sammet, dem Figuren und Ornament aus Silber oder vergoldetem Kupfer aufgeheftet waren, also Antependien, bei denen der Metallgrund durch einen tiefsatten, farbigen Grund ersetzt war, um durch den stärkeren Gegensatz die Wirkung des Figurenwerks und der ornamentalen Zieraten zu erhöhen.

Von Antependien dieser Art haben sich noch mehrere erhalten, so im Dom zu Graz, in der Antoniuskapelle beim Dom zu Hildesheim, in der Hildesheimer Magdalenenkirche u. a. Auch in der Kathedrale zu Orihuela (Spanien) fand ich ein interessantes Beispiel einer derartigen Vorsatztafel, die sich durch ihre Muschelschnörkel auf den ersten Blick als um 1750 entstanden verrät (Tafel 139). Ein Antependium in der Wallfahrtskirche Unseres Herrn Ruh (Oberbayern), eine Stiftung des Kurfürsten Karl Philipp von der Pfalz (1730), hat violetten Sammet als Unterlage des Silberornaments[4].

Eines der vortrefflichsten seiner Art ist das Antependium in der Magdalenenkirche zu Hildesheim. Zwar bildet auch hier starrender, wenig schöner Muschelschnörkel den Hauptbestandteil des Dekors, von glücklichster Wirkung und ungemein gefällig ist jedoch die harmonische Verteilung und ebenmäßige Anordnung von Ornament und Bildwerk. Das Antependium stammt aus St. Michael zu Hildesheim und wurde 1771 angefertigt. Das Mittelbild stellt die Immaculata dar; auf vier Kartuschen gewahrt man die Figuren des hl. Erzengels Michael, des hl. Bernward, des hl. Benno und des hl. Benedikt[5].

[3] Ein ähnliches Frontale aus getriebenem Silber befindet sich im Dom zu Breslau (Kd. der Prov. Schlesien, Stadt Breslau 170).

[4] Kd. des Kg. Bayern, Oberbayern I, 259.

[5] Abb. bei Dr. A. Bertram, Kardinal und Fürstbischof von Breslau, Hildesheims kostbarste Kunstschätze (M.-Gladbach 1913) Tfl. 31.

FÜNFTES KAPITEL

VORSATZTAFELN AUS HOLZ

I. BEMALTE VORSATZTAFELN AUS HOLZ

Altarfrontalien aus Metall zu beschaffen, war im großen und ganzen nur wenigen Kirchen möglich, und kaum viel besser verhielt es sich mit reicher bestickten Antependien, zu deren Herstellung an den meisten Orten die erforderlichen Kräfte fehlten. Am leichtesten war es noch, den Altar mit einer Bekleidung aus besserem Zeug zu versehen, doch bot selbst das nicht selten Schwierigkeiten, sei es, weil die Mittel fehlten, sei es, weil kostbarere Stoffe nicht überall erhältlich waren. Zudem hatten derartige unverzierte Altarbekleidungen aus Zeug den doppelten Nachteil, daß sie kein Bildwerk enthielten, wie man es doch auf dem Antependium so gerne sah, und daß sie leicht dem Verschleiß und sonstigem Verderben ausgesetzt waren. Unter solchen Umständen lag es sehr nahe, als Altarbekleidung Vorsatztafeln aus Holz zu gebrauchen, die man anstatt mit einem Überzug aus Metall mit Malereien geschmückt hatte. Es sind darum auch Antependien aus bemaltem Holz nicht erst in nachmittelalterlicher Zeit zur Verwendung gekommen, sie reichen vielmehr bis hoch in das Mittelalter zurück.

Aus dem ersten Jahrtausend liegen zwar keine Belege für eine Verwendung bemalter hölzerner Altarvorsatztafeln vor, um so mehr jedoch aus der zweiten Hälfte des Mittelalters. Die Inventare und Chronisten aus dieser Zeit erwähnen allerdings nur sehr selten Antependien dieser Art. Es sind geradezu Ausnahmen, wenn wir beispielsweise im Register von Rochester die Angabe finden: Robertus de Hecham dedit ad altare s. Catharinae tabulam depictam ante et aliam super altare[1], oder wenn die Gesta abbatum s. Albani erzählen, unter Abt Johannes (1195—1214) habe Frater Willelmus eine Tafel vor den Muttergottesaltar gemalt, desgleichen vor den Johannes-, den Stephanus-, den Amphibalus- und den Benediktusaltar. Die Tafel des Petrus- und des Michaelaltares habe er in Gemeinschaft mit seinem Schüler, dem Meister Simon, ausgeführt; die Tafeln des Thomasaltares, und zwar die obere (Retabel), wie die untere (Antependium), habe der Sohn Simons und Neffe des Willelmus, Ricardus, in Gemeinschaft mit seinem Vater geschaffen[2]. Allein den Aufschluß, den uns die schriftlichen Quellen fast ganz versagen, gewähren uns in um so reichlicherem Maße die bemalten Altarfrontalien, die sich aus der Zeit des 11.—16. Jahrhunderts erhalten haben.

Die ältesten bemalten Altarvorsatztafeln aus Holz, welche uns das Mittelalter hinterlassen hat, finden sich im Nordosten Spaniens, in Aragonien und namentlich in Katalonien, oder stammen doch wenigstens von dort. Zahlreich sind die Beispiele derselben, die in den Museen zu Barcelona, Vich und Lérida ein Heim erhalten haben. Andere sind in den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts durch Händler und Sammler aufgekauft worden und in ausländische Sammlungen gekommen. Wieder andere endlich stehen noch an Ort und Stelle in den Kirchen kleiner, entlegener Ge-

[1] Revue XXXVII (1887) 337.

[2] Gesta I (London 1867) 233.

birgsdörfer. Was ihre Entstehungszeit anlangt, so stammen die meisten dieser Antependien aus dem 12. und 13. Jahrhundert. Doch gibt es unter ihnen auch einzelne, welche bis in das 11. hinaufreichen[3].

Künstlerisch betrachtet stehen fast alle ohne Ausnahme recht tief. Sie sind farbenfrohe, jedoch durchaus primitive, herbe und ungelenke Arbeiten, ein erstes künstlerisches Stammeln. Die Anordnung des Bildwerkes bei ihnen ist derjenigen verwandt, welche den Bilderschmuck der älteren Metallfrontalien beherrscht. Sie sind meist vertikal in drei Abteilungen geschieden, von denen die mittlere das Hauptbild, am häufigsten den thronenden Christus, doch auch Maria mit dem göttlichen Kinde enthält. Es befindet sich in der Regel in einer spitzovalen Mandorla, auf den jüngeren aber auch wohl in einem Vierpaß. Bei zwei Frontalien im Museum zu Barcelona, bei dem Christus ohne die übliche Umrahmung in das mittlere Viereck hineingesetzt ist, hat der Maler — es war bei beiden zweifellos derselbe — als Ersatz hinter der Figur zwei einander überschneidende Nimben gemalt (Tafel 141). Unter einer Arkade ist die Mittelfigur nur ausnahmsweise angebracht, so auf einem Antependium in der Ermita de S. Martin zu Valdeonsera, auf der im Mittelfelde der hl. Martin unter einem Kleeblattbogen dargestellt ist. Eine andere Tafel derselben Art im Museum zu Vich, bei welcher in der Mitte Maria mit dem Jesuskinde unter einer kleeblattartigen Arkade thront, war wohl nicht ein Frontale, sondern ein Retabel. Ohne Umrahmung und ohne Überdachung erblicken wir die Gottesmutter mit Andreas und Jakobus im Mittelfeld eines spanischen Antependiums, das in das Musée des Arts décoratifs (Collektion Peyre) zu Paris gekommen ist. In den Zwickeln der Mandorla oder des Vierpasses, in denen die Mittelfigur angebracht ist, sind gewöhnlich entweder die Evangelistensymbole oder Engel gemalt. Jene sind bevorzugt, wenn Christus, diese, wenn Maria in ihr dargestellt ist.

Die beiden Seitenabteilungen sind bisweilen ungeteilt, so bei einem der beiden vorhin erwähnten Frontalien im Museum zu Barcelona, bei dem sie in pyramidaler Anordnung eine Gruppe von je sechs stehenden Aposteln enthalten. Der Regel nach sind sie jedoch durch ein ornamentiertes, meist mit Edelstein- und Perlennachahmungen besetztes Band horizontal in zwei, selten, wie bei den schon genannten Frontalien zu Paris und zu Valdeonsera, in drei Zonen geschieden, die bisweilen in zwei oder drei Arkaden oder in ebenso viele rechteckige Felder aufgelöst erscheinen, am häufigsten aber keine weitere Aufteilung erfahren haben. Darum sind auch in den Zonen Darstellungen von Szenen, nicht von Einzelfiguren, bevorzugt. Ein gutes Beispiel und zugleich das älteste aller katalonischen bemalten Holzantependien ist ein Frontale im Museum zu Vich (Tafel 140). Im Mittelfeld gewahren wir auf ihm den thronenden Christus. Die Zwickel der Mandorla, die das Bild umgibt, sind hier mit Blattwerk gefüllt. Die Seitenabteilungen zeigen in je zwei übereinander stehenden Feldern vier Szenen aus dem Leben des hl. Martinus. Ein etwas jüngeres Antependium des Museums enthält im Mittelfeld eine Darstellung der Gottesmutter, in den vier Ecken desselben Engel, welche die Mandorla halten, in welcher Maria angebracht ist, in den vier Feldern der Seitenabteilungen Begebenheiten aus dem Leben der hl. Margareta[4].

Zwei Frontalien des 12. Jahrhunderts des Museums, die beide leider sehr beschädigt sind, haben als Mittelbild den thronenden Christus in der Mandorla, umgeben von den Evangelistensymbolen, in den beiden Zonen der Seitenabteilungen Begebenheiten aus dem Leben des hl. Laurentius bzw. des hl. Saturninus. Beim zweiten ist in den einzelnen Feldern jedesmal nur eine Szene untergebracht; beim ersten dagegen finden sich in jedem meist zwei, die aber ohne Trennung nebeneinandergestellt

[3] Eine größere Anzahl dieser Antependien ist abgebildet und beschrieben bei A. Muñoz, Pittura romanica catalana (Barcelona 1907).

[4] Abb. in Catalogo del Museo episcopal (Vich 1893) 67.

sind. Ein um 1200 entstandenes Antependium hat in den Zwickeln des Spitzovals, das die Mitteldarstellung, die Majestas, umrahmt, Engel, in den vier seitlichen Zonen ebenso viele Szenen aus der Legende des hl. Andreas. Eigenartig ist die Behandlung des Grundes dieser vier Felder. Er ist, und zwar ohne Rücksicht auf das Bildwerk, in vier Teile geschieden, von denen zwei von gelber Farbe, die zwei anderen dunkelrot sind.

Schon in das 13. Jahrhundert reicht ein Frontale des Museums hinein, das in den vier Seitenfeldern die Bilder der Verkündigung, Heimsuchung, die drei Könige und die Flucht aufweist. In dem Vierpaß, der das Mittelfeld füllt, erblicken wir die Figur der thronenden Gottesmutter, die nicht bloß als Hauptbild, sondern zugleich als Ergänzung der Dreikönigenszene dient, bei welcher Maria mit dem Jesuskinde fehlt. Die Evangelistensymbole in den Zwickeln des Vierpasses sind hier durch Engel unter Beifügung des Namens des betreffenden Evangelisten dargestellt.

Ein derselben Zeit entstammendes Frontale im Museum zu Barcelona hat in einem seiner vier Seitenfelder eine Darstellung des Martyriums des hl. Andreas; in den drei anderen sehen wir je zwei sitzende Figuren, Maria und Johannes Ev., Andreas und Jakobus, Philippus und Thomas. Im Mittelfeld thront, umgeben von den Evangelistensymbolen, Christus in ovaler Umrahmung.

In je zwei rechteckige Abteilungen geschieden erscheinen die vier Seitenfelder auf dem zweiten der vorhin erwähnten beiden Frontalien des Museums zu Barcelona, auf denen der Heiland im Mittelfeld statt von einer Mandorla von doppeltem Nimbus umgeben ist. Alle Rechtecke enthalten zwei Ganzfiguren. In sechs derselben sehen wir je ein Apostelpaar. Von den beiden anderen weist eines den hl. Martinus mit dem Bettler, das andere denselben Heiligen als Bischof in Begleitung eines nicht nimbierten Geistlichen auf.

Auf einem Antependium im Museum zu Vich, das als Mittelbild die thronende Gottesmutter zeigt, sind drei der vier Seitenfelder in je drei rundbogige Arkaden aufgeteilt, unter denen in zwei Feldern sechs Propheten mit Spruchband in der Hand stehen. Im dritten sind unter ihnen die hll. drei Könige dargestellt, zu denen auch hier das Mittelbild die Ergänzung ist. Das vierte Feld, in welches Christi Einzug in Jerusalem gemalt ist, blieb wohl mit Rücksicht auf eben diese figurenreiche Szene ungeteilt.

Die bemalten Antependien, welche der fast typischen Dreiteilung entbehren, sind heute durchaus in der Minderzahl, doch verhielt es sich wohl von jeher so. Ein Antependium dieser Art im Museum zu Vich stellt in acht rechteckigen Feldern Szenen aus dem Leben eines heiligen Bischofs dar. Es dürfte erst dem 14. Jahrhundert entstammen. Ein katalonisches Frontale des 13. Jahrhunderts im Musée des arts décoratifs (Collect. Peyre) zu Paris enthält in seinen acht Feldern, in die es durch bordeauxrote, mit weißen Pünktchen eingefaßte Bänder aufgeteilt ist, Begebenheiten aus der Legende einer heiligen Märtyrin.

Ein Antependium in der Ermita de N. Señora del Monte zu Liesa (Huesca) zeigt in zwölf Feldern, die in drei Reihen angeordnet sind, Darstellungen aus dem Martyrium des hl. Vincentius. Auch dieses wird noch dem 13. Jahrhundert angehören. Ein aus Mussol kommendes Frontale im Museum zu Barcelona ist durch zwei einander überkreuzende reichornamentierte Bänder in vier Felder geschieden, die ihrerseits wieder in drei gleichfalls reichverzierte Arkaden aufgeteilt sind. Unter den drei Arkaden des oberen Feldes links sehen wir die drei Könige hoch zu Roß, unter den beiden ersten oben rechts Maria mit dem Jesuskinde und St. Joseph, welche die gegenüberliegenden Darstellungen fortsetzen und mit ihnen ein Ganzes bilden (Anbetung durch die drei Weisen), unter der dritten daselbst Maria mit Elisabeth (Heimsuchung). Die drei Arkaden unten links enthalten den Engel der Verkündigung, Maria und Joseph, welch letzterer jedoch zur Gottesmutter mit dem Jesuskinde und zu Simeon gehört (Opferung), die unter den beiden ersten Arkaden des

Feldes rechts unten dargestellt sind. Unter der dritten Arkade dieses vierten und letzten Feldes ist der Tod der Gottesmutter wiedergegeben.

Ein zweites Antependium des Museums zeigt ohne Trennung nebeneinandergereiht neun heilige Bischöfe oder Äbte, alle mit Stab und Mitra ausgestattet. Der mittlere ist mit einem Pluviale bekleidet und macht den Segensgestus, die anderen tragen die Kasel und halten in der Rechten ein Buch. Das eigenartige Frontale, das, wie die seitlich gehörnte Mitra der Figuren bekundet, noch dem 12. Jahrhundert angehört, stammt aus dem St. Saturninus-Kloster zu Tavernoles (Diöz. Urgel), wo es 1880 unter einem wertlosen späteren Antependium entdeckt wurde[5].

Bei einer bemalten Vorsatztafel im Museum zu Vich, die jedoch heute unvollständig ist, bestand das Bildwerk aus drei großen thronenden Figuren, von denen nur noch zwei erhalten sind, Maria, welche sieben Tauben, die Symbole der sieben Gaben des Hl. Geistes, umschweben, und Johannes Ev. Rechts von der allerseligsten Jungfrau war vermutlich Johannes d. T. abgebildet. Eine andere Tafel des Museums, die diesem Antependium stilistisch durchaus verwandt ist und allem Anschein nach von derselben Hand herrührt, weist nur eine Darstellung auf, eine großfigurige Krönung Marias. Sie dürfte gleich der ersten etwa um 1200 entstanden sein. Die beiden Tafeln wurden vermutlich verkürzt, weil man sie als Bekleidung der Schmalseiten eines Altares benutzen wollte[6].

Den Dekor des Rahmens der bemalten katalonisch-aragonischen Frontalien bildet gewöhnlich aufgemaltes Ornament, das bald in geometrischen Gebilden wie Rauten, einander überkreuzenden Zickzackbändern, Flechtwerk, bald in Ranken- oder Blattwerk besteht. Minder häufig kommt plastischer, in Kreidepasta ausgeführter und vergoldeter Schmuck, der mit Vorliebe Edelsteine nachahmt, auf der Umrahmung vor. Bei einigen Frontalien wird das Ornament des Rahmens durch runde muldenförmige Vertiefungen unterbrochen, wie z. B. bei dem Frontale zu Liesa, einem Frontale aus Aviá im Museum zu Barcelona, dem Frontale mit den Darstellungen aus dem Martyrium des hl. Saturninus im Museum zu Vich, einem der Frontalien im Musée des Arts décoratifs zu Paris u. a.

Umgekehrt wie mit dem Rahmen verhält es sich mit den die Frontalien senkrecht und wagerecht aufteilenden Bändern und der mandorlaartigen oder vierpaßförmigen Einfassung des Hauptbildes. Da diese nie den Charakter von förmlichem Leistenwerk erhielten, hat man bei ihnen, um sie besser hervorzuheben, kräftigeres plastisches Ornament bevorzugt. Auf dem Antependium von Mossul im Museum zu Barcelona sind außer dem Rahmen und den es in vier Felder teilenden Bändern auch die Säulchen und Bogen der Arkaden, in welche diese Felder gegliedert sind, mit reichem vergoldeten Kreidepastaornament verziert. Besonders ausgiebig ist dieses aber bei einem Antependium im Museum zu Lerida zur Verwendung gekommen (Tafel 140). Rahmen und Bänder sind hier in vergoldeter Kreidepasta, abwechselnd mit Blättern, die in Form eines Andreaskreuzes zusammengestellt sind, und Scheiben, die einen Löwen enthalten; geschmückt. Außerdem ist der ganze Grund des Bildwerks in derselben Technik mit einem aus Rauten bestehenden Reliefmuster überzogen, aus dem die Figur der mittleren Abteilung, ein unter kleeblattbogiger Arkade thronender Heiliger, und die Szenen, welche in den vier Seitenfeldern angebracht sind, wie ausgespart erscheinen. Das Frontale erinnert durchaus an eine auf rautenförmig gemustertem Goldgrund ausgeführte Stickerei.

Reich an mittelalterlichen bemalten Holzantependien ist auch das Museum zu Bergen in Norwegen. Dieselben stammen ebenfalls aus Landkirchen. Es waren wohl ähnliche Verhältnisse wie in den entlegenen Bergdörfern Kataloniens die Ursache, daß so manche derartige Altarfrontalien hoch im Norden entstanden. Übrigens sind die norwegischen Antependien jünger als die katalonisch-aragonischen;

[5] Abb. bei A. Muñoz, Pittura romanica catalana 29.

[6] Abb. beider bei Muñoz 20 f.

denn sie reichen nur bis in das Ende des 13. Jahrhunderts zurück, die meisten sogar nur bis in das 14. Sie stehen darum auch künstlerisch höher. Es ist eine schon weit fortgeschrittenere Malerei, welche uns auf ihnen entgegentritt.

Die Anordnung des Bildwerks ist auf den norwegischen Frontalien im großen und ganzen die gleiche wie auf den spanischen. Insbesondere herrscht auch bei ihnen die Dreiteilung vor, doch ist das Bild der mittleren Abteilung häufiger unter einer Architektur als in einem Medaillon angebracht. Die Seitenabteilungen sind meist nur in zwei Zonen aufgeteilt; drei finden sich bei den Frontalien von Nes und Kaupanger. In der Regel sind die Zonen nicht weiter aufgeteilt, doch kommen auch Frontalien vor, bei denen sie in zwei oder drei Arkaden gegliedert sind, wie bei dem Antependium aus Ulvik, bei dem sie drei kleeblattbogige Arkaden aufweisen, sowie auf einem Frontale aus Lyster, bei dem sie zwei mit Nasen besetzte Spitzbogenarkaden enthalten. Auf dem Antependium von Samnanger sind die Zonen in drei rechteckige Felder geschieden, von denen jedes eine spitzbogige, von einem Giebel überdachte Arkade umschließt[7]. Eine besondere Art der Dreiteilung zeigt das Antependium aus Tjugum und das aus Kinservik. Jenes ist in drei Arkaden von der ganzen Höhe des Antependiums gegliedert, eine breite mittlere und zwei schmale seitliche; dieses hat in der Mitte einen großen Achtpaß, an den sich rechts und links ein halber Achtpaß anschließt. Das Antependium in zwei oder drei Reihen gleichgroßer viereckiger Felder zu teilen, wie es bisweilen bei den katalonischen Frontalien geschah, scheint in Norwegen nicht gebräuchlich gewesen zu sein; wenigstens bieten die Bergener Tafeln kein Beispiel dafür. Dagegen ist ein Frontale aus Nedstryn in acht große, in zwei Reihen angeordnete Rundschreiben gegliedert, die durch eine Raute verbunden sind, und ein Antependium aus Eid mit zwölf Achtpässen geschmückt, die in drei Reihen zusammengestellt sind.

Was die Darstellungen der norwegischen Antependien anlangt, so hat eine Vorsatztafel aus Aardal in der mittleren Abteilung eine sitzende Figur des hl. Botulphus, in den vier Seitenfeldern die Verkündigung, das Martyrium des hl. Laurentius, die Ermordung des hl. Olaf und den Martertod der hl. Katharina (Tafel 142). Ein zweites aus Aardal und ein Frontale aus Röldal zeigen in der Mitte eine Kreuzigungsgruppe, in den vier seitlichen Feldern Passions- und Auferstehungsszenen. Auf einem dritten Frontale aus Aardal, einem Antependium aus Lyster und einem Frontale aus Nes sowie einer Vorsatztafel aus Odde sehen wir dort die Gottesmutter mit dem Gotteskinde, hier auf dem Odder Antependium vier Darstellungen aus dem Marienleben: Joachim vom Opfer abgewiesen, Mariä Geburt, ihre Darbringung im Tempel und ihre Vermählung, auf den übrigen Szenen aus dem Jugendleben des Heilandes. Auf dem Antependium von Kaupanger, auf dem in der Mitte Maria mit dem Kinde in einem langgezogenen Achtpaß thront, erblicken wir in den sechs seitlichen Feldern unter flacher kleeblattförmiger Arkade Ereignisse aus dem Leben eines Heiligen, wie es scheint, des hl. Olaf.

Ein zweites Frontale von Nes hat in dem Mittelfelde, umrahmt von länglichem Vierpaß, eine Darstellung der Kreuzigung; die Henker sind, auf Leitern stehend, beschäftigt, die Nägel durch die Hände und Füße Christi zu treiben. In den Zwickeln des Vierpasses sind die Evangelistensymbole angebracht; die in drei Zonen geteilten schmalen Seitenfelder enthalten Begebenheiten aus dem Leiden und der Auferstehung. Das Frontale aus Ulvik zeigt im Mittelfelde in spitzovaler Umrahmung eine Majestas, in den Zwickeln der Mandorla die Evangelistensymbole, unter den Arkaden der seitlichen Abteilungen die lebendig bewegten Einzelfiguren der Apostel. Auch auf dem Antependium aus Hiterdal ist Christus inmitten der Apostel dargestellt, doch sind letztere hier nicht unter gesonderten Arkaden angeordnet, vielmehr sind in jedem der vier seitlichen Felder je drei unter gemeinsamem flachen Bogen zu einer

[7] Übrigens scheint es mir fraglich, ob die Tafel aus Samnanger, die heute des Rahmens entbehrt, ursprünglich ein Frontal und nicht vielmehr ein Retabel war.

Gruppe vereinigt. Ein Gegenstück zu der Hiterdaler Vorsatztafel findet sich noch an Ort und Stelle in der Holzkirche zu Bydö (Amt Christiania). Das in drei Arkaden gegliederte Antependium aus Tjugum[8] birgt unter der mittleren Arkade Maria mit dem göttlichen Kinde, unter derjenigen zur Linken steht Johannes d. T.; die rechts befindliche Figur, wahrscheinlich Johannes Ev., ist heute bis auf wenige Reste verschwunden.

Eigenartig sind die Darstellungen, welche auf dem zweiten Antependium aus Lyster unter den acht Arkaden der zweizonigen seitlichen Abteilungen — die mittlere zeigt die Gottesmutter mit dem Kind — angebracht sind. Unter den vier Arkaden zur Linken erblicken wir ebenso viele Szenen aus der Legende von dem Manne, der mit dem Teufel einen Pakt schloß und ihm die Seele seiner Frau verkaufte, unter den entsprechenden zur Rechten ist die Legende von dem Kopf dargestellt, bei dessen Anblick alle sterben mußten[9]. Die Vorsatztafel von Kinservik enthält in dem ganzen Achtpaß, der die Mitte einnimmt, eine Kreuzigungsgruppe, in dem linken halben Achtpaß den hl. Petrus mit der Figur der Ecclesia, in dem rechten den hl. Paulus mit der Personifikation der Synagoge. In die Zwickel sind musizierende Engel gemalt. Auf der Schräge des Rahmens liest man: Nec Deus est nec homo praes(e)ns quam cernis ymago — Set Deus est et homo praese(n)s quem signat ymago. Die acht Scheiben des Antependiums von Nedstryn schildern den Raub des hl. Kreuzes durch Chosroas und seine Wiedergewinnung durch Heraklius in der Weise, wie das durch die mittelalterliche Legende erzählt wird, während die zwölf Achtpässe des Frontales von Eid Szenen aus der Passion und der Verherrlichung Christi wiedergeben. Die Zwickel zwischen den Pässen sind bei beiden Antependien mit Blattwerk gefüllt.

Beachtenswert ist, daß auch auf den Antependien im Museum zu Bergen fast in allen Fällen die Mitte sei es ein Bild Christi, sei es ein solches der thronenden Gottesmutter mit dem göttlichen Kind einnimmt. Doch besteht ein zweifacher Unterschied gegenüber den katalonischen Frontalien. Erstens ist es nicht immer Christus in seiner Herrlichkeit, den wir auf ihnen in der mittleren Abteilung dargestellt sehen, sondern ebensooft Christi Kreuzigung. Zweitens erscheint Maria mit dem göttlichen Kinde als Mittelbild auf den Antependien im Bergener Museum weit häufiger, als auf den spanischen Antependien. Denn während auf diesen im Mittelfeld die Figur Christi durchaus vorherrscht, tritt auf jenen in ihm die thronende Gottesmutter ebensooft auf, wie die Darstellung der Majestas und des Gekreuzigten zusammengenommen.

Bezüglich des übrigen Bildwerkes offenbart sich zwischen den norwegischen und katalonischen Frontalien namentlich insofern eine Verschiedenheit, als auf letzteren in den Seitenfeldern Szenen aus der Leidensgeschichte kaum je vorkommen[10], während uns solche auf den ersteren in denselben häufig begegnen. Diese Erscheinung mit der späteren Entstehungszeit der nordischen Antependien in Zusammenhang zu bringen und in ihnen eine erst im 13. Jahrhundert erfolgte Bereicherung des auf der Altarbekleidung gebräuchlichen Bilderschatzes sehen wollen, geht indessen nicht an. Denn solche finden sich schon auf den nordischen Metallantependien aus dem 12. Jahrhundert[11], auf dem Aachener Frontale, ja auf den vestes, von denen der Liber Pontificalis erzählt. Selbst die Altarbekleidung, welche Erzbischof Maxi-

[8] Vgl. oben S. 113.

[9] Die erste Legende erzählt, wie ein Mann dem Teufel die Seele seiner Frau verkaufte, um durch ihn einen Schatz zu finden, wie aber die Frau durch Maria aus der Gewalt des bösen Geistes errettet wurde. Die zweite berichtet von einem heidnischen Könige, der mit Hilfe eines Kopfes, bei dessen Anblick alle sterben mußten, Städte und Länder eroberte. Als er auch Konstantinopel auf diese Weise in seine Macht bringen wollte, erzählt die Legende, stellten die Belagerten in ihrer Not dem Kopf ein Muttergottesbild entgegen. Die Folge war, daß derselbe sich umwandte und die Belagerer anschaute, so daß diese durch seinen Anblick vernichtet wurden.

[10] Nur auf einem Frontalfragment im Museum zu Vich ist die Kreuzabnahme dargestellt.

[11] Vgl. oben S. 98.

minian von Ravenna im 6. Jahrhundert schuf[12], zeigte wohl schon Passionszenen; denn sie enthielt omnem historiam Salvatoris.

Der Rahmen hat bei den norwegischen Antependien durchwegs keine reiche Behandlung erfahren. Beliebt sind auf ihm als Ornament runde und ovale muldenförmige Vertiefungen, die bald kleiner, bald größer sind, und in ihrer Wirkung Edelsteine ersetzen sollen, sowie schüsselartig vertiefte größere Scheiben[13].

Die Antependien des Museums zu Bergen, etwa zwanzig, von denen hier nur die beachtenswertesten angeführt wurden, sind nicht die einzigen, die sich in Norwegen erhalten haben. Bendixen wußte 1889 zweiunddreißig derselben aufzuzählen, von denen einzelne noch an ihrer ursprünglichen Stelle waren, die meisten aber sich in Museen befanden[14].

Bemalte Holzantependien waren im späteren Mittelalter auch anderswo im Norden beliebt. Besondere Beachtung verdient ein aus Lügumkloster in Schleswig-Holstein stammendes schönes Frontale dieser Art, das sich heute im Nationalmuseum zu Kopenhagen befindet. Es zeigt die übliche Dreiteilung. In der mittleren Abteilung thront, von spitzovaler Mandorla umrahmt, Christus als Weltrichter auf dem Regenbogen; Händen, Füßen und Seite entquillt reichliches Blut; von seinem Munde gehen zwei Schwerter aus. In den Zwickeln der Mandorla erblicken wir, wie gewöhnlich, die Evangelistensymbole. Die Seitenabteilungen enthalten je sechs auf zwei Reihen verteilte kleeblattbogige Arkaden, welche Szenen aus dem Jugendleben des Heilandes bergen, zwei ausgenommen, die eine Darstellung des Todes Marias umschließen. Unter der einen derselben ruht Maria auf dem Sterbelager, unter der darüberliegenden zweiten steht Christus zwischen kerzentragenden Engeln, die Seele seiner heiligen Mutter in Gestalt eines gekrönten Kindes auf seinem rechten Arm haltend. Die Schräge des Rahmens des Frontales, die Einfassung der Mandorla und die beiden Vertikalleisten, welche die mittlere von den Seitenabteilungen scheiden, sind mit kleinen ovalen Mulden belebt. Den Zwickeln der Arkaden ist zierliches frühgotisches Blattwerk aufgemalt. Die interessante Vorsatztafel wird dem Ende des 13. Jahrhunderts angehören[15].

Andere bemerkenswerte bemalte Antependien des Museums entstammen dem ausgehenden 15. oder beginnenden 16. Jahrhundert. Eines derselben ist zum Wenden eingerichtet. Es kommt aus Fugled bei Kalundborg. Auf der einen Seite zeigt es in der Mitte die Krönung Marias, in den vier Ecken die Evangelistensymbole, auf der anderen den Heiland am Kreuze zwischen Maria und Johannes auf rotem, mit gereihten Blumen belebten Grund. Ein zweites, wie es scheint, eine niederrheinische Arbeit, enthält eine Darstellung der Einhornjagd (Verkündigung). Ein mit Fransen versehener Überhang, der ihm oben aufgemalt ist, trägt die Inschrift: Ave gratia plena, dominus tecum, ecce ancilla Domini. Das Frontale stammt von Gyrstinge bei Sorö. Ein drittes jener Antependien weist drei Bilder auf. Das mittlere stellt die Gottesmutter mit dem Jesuskind dar. Maria steht auf dem Mond und ist von einem Rosenkranz umgeben, dessen große Rosen die heiligen fünf Wunden umschließen. Das Bild zur Linken schildert, wie Bethsaba zur Rechten Salomons thront, das zur Rechten, wie Esther von Assuerus in Gnaden aufgenommen wird. Getrennt voneinander und begrenzt werden die drei Darstellungen durch einen mit leichtem Gezweig besetzten Baumstamm (Tafel 142). Auch hier

[12] Vgl. oben S. 51.

[13] Eingehende Beschreibung der im Museum zu Bergen befindlichen Tafeln nebst Skizzen derselben bei B. E. Bendixen, Aus der mittelalterl. Sammlung des Museums in Bergen in Bergens Museums Aarsberetning for 1889, 23 f.; 1892, 10 f.; 1893, 1 f.; 1894/95, 1 f.; 1897, 3 f. (Bergen 1890 ff.).

[14] A. a. O. 1890, 23; auch in der Sammlung der Universität zu Kristiania gibt es einige dieser Antependien.

[15] Eine Tafel des Nationalmuseums, welche in neun rechteckigen, auf drei Reihen verteilten Feldern ebenso viele Begebenheiten aus dem Leben Marias bis zur Flucht einschließlich enthält, war wohl kein Antependium, wie E. von Sydow, Die Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altarantependia (Straßburg 1912) 61, meint.

fehlt oben eine Nachbildung des Überhanges nicht, der jedoch der Fransen entbehrt. Er hat die Inschrift: Fac detur venia miseris, sola pulcra Maria. Ein viertes Antependium ist mit den prächtigen Figuren der hll. Katharina, Dorothea und Barbara geschmückt. Es stammt aus Mörke und scheint von derselben Hand herzurühren, welche das Rosenkranzantependium schuf. Leider ist es in seinem unteren Teil stark beschädigt. Zwei weitere bemalte Frontalien des Museums sind unbedeutende, handwerksmäßige Arbeiten und zudem sehr verdorben. Eines zeigt in der Mitte eine Monstranz, das andere den hl. Johannes d. T., der auf das zu seiner Linken stehende Lamm Gottes hinweist.

In Schleswig-Holstein gibt es noch zwei mittelalterliche bemalte Antependien zu Nordlügum und Rieseby. Das erstere gehört dem 15. Jahrhundert an. Leider ist die Darstellung des Gerichtes, mit der es versehen ist, großenteils zerstört. Sehr schön ist das Frontale zu Rieseby aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts. Es ist in zwei Zonen geschieden, von denen jede sich in acht mit Giebeln geschmückte spitzbogige Arkaden gliedert. Den zwei mittleren Arkaden der beiden Zonen ist eine Mandorla mit der Figur des thronenden Christus eingefügt. In den von derselben nicht beschlagnahmten Raum der vier Arkaden sind Engel gemalt. Die übrigen Arkaden weisen die hll. Zwölfboten auf, die ein Spruchband mit einer sie charakterisierenden Aufschrift in der Hand haben. So heißt es auf dem Spruchband des hl. Thomas: Dominus meus et Deus meus, auf dem des hl. Paulus: Altitudo divitiarum[16].

Auch in Deutschland hat sich eine Anzahl bemerkenswerter bemalter Antependien erhalten, wenn auch nicht so viele wie im Nordosten Spaniens und im skandinavischen Norden. Das älteste ist das bekannte Frontale aus dem Walpurgiskloster zu Soest im Provinzialmuseum zu Münster, das um 1200 entstanden sein mag. In der Mitte sehen wir in einem Vierpaß den thronenden Christus, in den Vierpaßzwickeln die Evangelistensymbole. Links stehen unter rundbogigen Arkaden Maria, in den Händen eine Scheibe mit einer Taube, die mit sechs anderen Scheiben der gleichen Art verbunden ist, und Walburgis, rechts in derselben Anordnung Johannes d. T. und ein hl. Bischof (Augustinus?). Der Rahmen ist mit vertieften Scheiben belebt, die durch romanisches Blattwerk getrennt sind und in den Ecken die Brustbilder von Propheten, sonst aber wohl Ornament aufwiesen[17].

Ein bemaltes Antependium aus dem Ende des 13. oder dem frühen 14. Jahrhundert gibt es noch zu Lüne bei Lüneburg. Auch dieses ist dreiteilig, doch sind die beiden Seitenabteilungen abweichend vom Soester Antependium horizontal in zwei Zonen geschieden, die unter flachen, mit reichem Nasenwerk besetzten Bogen je zwei Szenen aus dem Leben des Herrn aufweisen, links Ereignisse aus dem Jugendleben, rechts aus der Passion und Verherrlichung Christi. Die mittlere Abteilung zeigt in einer Mandorla die den Künstlern des späteren Mittelalters so geläufige Darstellung der Trinität, bei welcher Gott Vater den Gekreuzigten in den Händen hält. Halbkreise, die der Mandorla angefügt sind, enthalten die Evangelistensymbole[18].

Ein hervorragend schönes, bemaltes Antependium des 14. Jahrhunderts, das den Hochaltar der Wiesenkirche zu Soest schmückte, befindet sich jetzt im Kaiser-Fried-

[16] Vgl. über die beiden Frontalien Kd. der Prov. Schleswig-Holstein I, 186 mit Skizze; II, 597.

[17] Ausführlich behandelt von Cl. Frhr. von Hermann von Zuidwyk, Die älteste Tafelmalerei Westfalens (Münster 1882) mit Abb. Eine andere gute Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 1. Die Bedenken, welche Münzenberger gegen den Antependiumcharakter der Tafel S. 60 seines Werkes, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterl. Altäre Deutschlands, ausspricht, sind nicht begründet. Ihr eignen durchaus die Art und die Beschaffenheit eines Altarvorsatzes, wie er im 12. und 13. Jahrhundert so beliebt war.

[18] Auch dieser Tafel glaubte Münzenberger (a. a. O. 67) den Antependiumcharakter absprechen zu sollen, doch wohl ebenfalls mit Unrecht. Die Breite, welche die Rahmen ursprünglich nach ihm gehabt haben sollen, ist zu groß angenommen. Es liegt meines Erachtens kein Grund zur Annahme vor, als sei die Tafel anfangs Retabel gewesen und erst später zum Antependium gemacht worden.

rich-Museum zu Berlin. In drei Abteilungen geschieden, umschließt es in der quadratischen mittleren die hier so beliebte Darstellung der Majestas. Der Vierpaß, in dem dieselbe sich befindet, ist mit reichem Nasenwerk ausgestattet; in seinen Zwickeln sind die Evangelistensymbole angebracht. In den beiden seitlichen Abteilungen stehen unter ebenso vielen schlanken, ungemein zierlichen Arkaden je vier Heiligenfiguren, während uns in den Zwickeln oberhalb der Bögen allerliebste Halbbilder anbetender oder musizierender Engel entgegentreten. Der Rahmen ist abwechselnd mit vertieften Scheiben und goldenen Weinranken verziert. Die Scheiben enthielten Brustbilder von Propheten, von denen jedoch heute diejenigen auf dem unteren Rahmen zerstört sind[19].

Ein weiteres bemaltes Antependium des 14. Jahrhunderts befindet sich in der Paulikirche zu Soest. Abweichend von der gewöhnlichen Anordnung nicht nur der Dreiteilung, sondern auch einer Mitteldarstellung entbehrend, zeigt es die zwölf Apostel unter einer gleichmäßig und ohne Unterbrechung sich hinziehenden Folge von ebenso vielen kuppelförmigen, von Säulchen getragenen Baldachinen[20].

Zwei bemalten Antependien des ausgehenden 15. Jahrhunderts begegnen wir im Kapellensaal des Nationalmuseums zu München. Auf einem sind die stehenden Figuren der hll. Sebastianus, Valentinus, Rochus und Klara dargestellt, auf dem anderen, vor roten und grünen Teppichen, Maria mit dem göttlichen Kinde sowie die hll. Norbertus, Andreas und Benediktus. Zwei andere aus etwa der gleichen Zeit sah ich noch an Ort und Stelle in der Kirche des Klosters Seligental zu Landshut. Auch hier besteht der Bilderschmuck aus ungetrennt nebeneinander angeordneten Heiligenfiguren.

Aus Frankreich ist mir kein bemaltes mittelalterliches Frontale bekannt geworden, es müßte denn eine Tafel im Cluny-Museum, die mit vier Szenen aus dem Leben Mariä versehen ist und um 1300 entstanden sein dürfte, ein Antependium sein. Sie ist 2,85 m lang und 0,75 m hoch. Die Höhe ist allerdings geringer als sie sonst den Antependien eigen ist. Die vier Darstellungen sind: St. Anna unterweist das Marienkind, die Geburt Jesu, seine Anbetung durch die drei Weisen und Marias Tod. Der Grund der Bilder ist mit Rauten gemustert, die Lilien, Leoparden und gegenständige Vogelpaare enthalten. Allzu häufig mögen bemalte Antependien in Frankreich nicht gewesen sein, da nach Ausweis der Inventare dort bis zum Ende des Mittelalters Altarbekleidungen aus Zeug sehr gebräuchlich waren.

Das einzige mittelalterliche bemalte Antependium, das sich meines Wissens in England erhalten hat, befindet sich in der Westminsterabteikirche zu London. Es hängt heute im Chorumgang derselben an der Außenseite der rechts das Presbyterium gegen den Umgang abschließenden Mauer und ist sowohl durch seine Gliederung und durch die Anordnung des Bildwerks wie durch die bei ihm zur Anwendung gekommenen Techniken höchst beachtenswert, leider aber in äußerst schadhaftem Zustand[21]. 96 cm hoch, war es ursprünglich 3,30 m lang. Von den fünf Abteilungen, in die es durch kräftige Leisten geschieden wurde, sind nur mehr die drei ersten vorhanden. Die dritte, einst die mittlere, enthielt drei geschnitzte, mit Giebeln, Maßwerk, Krabben und Fialen prächtig geschmückte Arkaden, unter denen wahrscheinlich die Figuren Christi, Marias und des hl. Johannes gemalt waren. Die erste weist nur eine derartige Arkade auf.

[19] Eingehende Beschreibung nebst Abb. in Zeitschrift IV (1891) 73 f. Vgl. auch Kd. der Prov. Westf., Kr. Soest, Tfl. 111.

[20] Abb. in Kd. der Prov. Westf., Kr. Soest, Tfl. 124. Ob die Tafel in Schloß Werver, welche unter reichen Baldachinen in der Mitte Maria mit dem Jesuskind, links die drei Könige, rechts drei Heilige zeigt, ein Antependium oder ein Retabel war, muß dahingestellt bleiben. Sie gehört dem 14. Jahrhundert an. Abb. ebd. Kr. Paderborn Tfl. 117. Eine Tafel mit der Kreuzigung und den hll. Stephanus und Laurentius im Goslarer Kaiserhaus war wohl ein Retabel.

[21] Skizze des Frontales nebst mangelhafter farbiger Abb. der ersten Abteilung bei Viollet, Mob. I, 235 f., wo dasselbe indessen, wohl zu Unrecht, als Retabel bezeichnet wird.

Dem hl. Petrus, der unter ihr dargestellt ist, entsprach in der gleichartig behandelten, jetzt fehlenden fünften Abteilung zweifellos die Figur des hl. Paulus. Die zweite ist durch Leistenwerk in vier große achteckige Sterne gegliedert, welche in zwei Reihen angeordnet sind und gemalte Szenen aus dem öffentlichen Leben Jesu umschlossen. Erhalten sind noch drei derselben: Die Erweckung der Tochter des Jairus, Jesus und die Ehebrecherin und die wunderbare Brotvermehrung. Die vierte Abteilung wiederholte die zweite. In den sternförmigen Medaillons, mit denen sie geschmückt war, waren wohl Begebenheiten aus dem Leiden und der Verherrlichung des Herrn dargestellt. Die ganze Tafel war vergoldet, der Grund des Bildwerks mit eingeprägtem, rautenförmigen Muster belebt. Die Zwischenräume zwischen den Sternen des zweiten und vierten Feldes waren mit blauem Glas ausgelegt, dem Goldranken aufgebrannt waren, die Zwickel oberhalb der Arkaden in Grün, Rot und Gold mit einer geometrischen Musterung bemalt, die mit Glas überdeckt war. Sehr reich erschien das Rahmen- und Leistenwerk verziert. Es war abwechselnd mit Plättchen, die in Hinterglasmalerei ausgeführt waren und Email darstellen sollten, und nachgebildeten Edelsteinen und Gemmen besetzt. Die Tafel muß ehedem, als sie noch in ihrer ursprünglichen Pracht prangte, ein Stück von glänzender Wirkung gewesen sein. Sie beweist aber auch, welch raffinierten Gebrauch man schon zu Ende des 13. Jahrhunderts von dekorativen Surrogaten machte.

Das älteste bemalte Altarfrontale, das sich in Italien erhalten hat, birgt die Galerie des Instituto delle Belle Arti zu Siena, das laut Inschrift 1215 angefertigt wurde. Es ist dreiteilig. Das Bild des Mittelfeldes stellt die Majestas in spitzovaler Umrahmung dar. Kopf, Hände, Füße und Nimbus des Heilandes sind mittels Gipspasta in flachem Relief ausgeführt. Die die Figur umgebenden Zwickel zeigen die Evangelistensymbole, die drei übereinanderliegenden rechteckigen Felder der linken Seitenabteilung ein von Jacobus a Voragine c. 137 erzähltes legendäres Kreuzeswunder, während die Malereien der drei entsprechenden Felder rechts bis zur Unkenntlichkeit, verdorben sind[22]. Rahmen und Leistenwerk sind mit plastischem vergoldeten Ornament, kreuzförmigen Blümchen, verziert.

Auf einem etwas jüngeren Palliotto der Galerie ist in der Mitte Johannes d. T. dargestellt. Der Heilige ist mit einem Diadem geschmückt und sitzt auf einem Throne. In den sechs auf drei Reihen verteilten Feldern, aus denen sich jede der beiden Seitenabteilungen zusammensetzt, sehen wir Ereignisse aus dem Leben des Vorläufers, deren Schluß die sog. kleine Deesis bildet, Christus als Richter zwischen Maria und Johannes als Fürbittern. Auf einem dritten bemalten Frontale derselben Sammlung, das auch noch dem 13. Jahrhundert angehört, thront in der Mitte Petrus unter einem Kleeblattbogen, in dessen Zwickeln Engel angebracht sind. Von den drei übereinander befindlichen Feldern der beiden Seitenabteilungen weist das obere links die Verkündigung, rechts die Geburt Christi auf. In den vier übrigen erblicken wir Szenen aus dem Leben der Apostelfürsten, den reichen Fischfang, die Befreiung aus dem Kerker, den Sturz Simons, des Magiers, und die Kreuzigung Petri.

Italienischer Herkunft ist auch eine bemalte Altarvorsatztafel in der Nationalgalerie zu London, eine Schöpfung Margaritones von Arezzo. Als Mittelbild zeigt sie Maria mit dem göttlichen Kinde, in den dasselbe umgebenden Zwickeln die Evangelistensymbole. In den durch einen breiten ornamentierten Fries in zwei Zonen geteilten seitlichen Abteilungen sind in acht Feldern die Geburt Christi und sieben Szenen aus der Legende des hl. Johannes Ev., des hl. Benediktus, der hl. Katharina, des hl. Nikolaus und der hl. Margareta geschildert[23].

Sehr interessante bemalte Antependien des 15. Jahrhunderts haben sich an den Altären des Querschiffes von S. Spirito zu Florenz erhalten, im ganzen nicht weniger

---

[22] Th. Graesse, Jacobi a Voragine Legenda aurea (Lipsiae 1850) 608.

[23] Abb. bei A. Venturi, Storia dell' arte ital. V (Milano 1907) 85.

denn zehn, von denen allerdings eines fast ganz übermalt ist und darum hier nicht in Betracht kommt. Zwei sind 2,35 m lang und 1,06 m bzw. 0,97 m hoch. Bei den anderen schwankt die Länge zwischen 1,41 m und 1,33 m, die Höhe zwischen 0,89 m und 0,99 m. Auf allen ist oben auch der Überhang dargestellt. Bei einem Frontale endet derselbe unten in abgerundeten Zacken; bei den anderen, bei welchen er geradlinig abschließt, ist er mit Fransen besetzt. Auf sechs der Antependien sind außer dem Überhang auch die zwei streifenförmigen Behänge nachgebildet (Tafel 142), von denen früher die Rede war[24]. Der Grund der Antependien weist meistens das Granatapfelmuster auf, offenbar in Nachahmung der prächtigen, mit diesem Muster geschmückten Damaste, Brokat und Samte, welche die italienischen Seidenweber jener Zeit in so großer Fülle schufen. Bei einem ist er mit goldenen Rosettchen und Sternen, bei einem andern mit Tauben belebt, von deren Kopf Strahlen ausgehen.

Figürlichen Schmuck haben alle diese Palleotti nur in der Mitte. Auf einem erblicken wir dort in einem Achtpaß ein Halbbild des hl. Johannes d. T. (Tafel 143), auf zweien in einem Blätterkranz die Halbfigur des hl. Bartholomäus und des hl. Hieronymus, auf drei weiteren in runder Umrahmung Christus mit Thomas, Maria Magdalena und den hl. Bartholomäus, der uns sonach auf ihnen zweimal begegnet. Auf den drei übrigen erscheint das Bild wie auf einer hinter einem Vorhang befindlichen, durch Lüften desselben freigelegten Tafel gemalt. Auf einem stellt es den hl. Markus dar, der schreibend am Boden sitzt, durch den Löwen, sein Symbol, gekennzeichnet (Tafel 142), auf dem zweiten den hl. Laurentius, der zwei Bettlern Almosen spendet. Auf dem dritten sehen wir unten auf blumiger Au die knienden Stifter mit ihren Patronen, dem hl. Antonius und der hl. Magdalena, etwas höher hinauf, in der Luft kniend, Maria und Johannes d. T., oben endlich den Heiland von Wolken und Strahlen umgeben, in der Linken das Buch mit *A* und *Ω*. Zwischen Maria und Johannes schwebt, Strahlen zur Erde herabsendend, die Taube des Hl. Geistes. Zu bedauern ist, daß die interessanten Pallioti sich in recht üblem Zustande befinden, noch mehr aber, daß anscheinend auf ihre Erhaltung wenig Sorgfalt verwendet wird.

Wie viele solcher Antependien sonst noch im 15. Jahrhundert in Italien entstanden, läßt sich nicht feststellen. Daß sie indessen dort nicht die einzigen ihrer Art waren, darf schon von vornherein angenommen werden. Einen tatsächlichen Beleg dafür aber haben wir in Gestalt des Antependiums der Kapelle des Collegio del Cambio zu Perugia, das ganz die Beschaffenheit und den Charakter der Palliotti von S. Spirito zu Florenz zeigt. Als Bild hat es in der Mitte in einem Blumenkranz eine Darstellung des hl. Johannes d. T. Der Grund weist das Granatapfelmuster auf; der mit Fransen besetzte Überhang, der den oberen Rand der Tafel entlang gemalt erscheint, ist mit Medaillons und zierlichem Frührenaissanceornament verziert. Ein um 1500 gemaltes Antependium, das ich an einem Altar in S. Andrea zu Mantua sah, enthielt links die seligste Jungfrau mit dem Jesuskind und St. Joseph, rechts Zacharias und Elisabeth mit Johannes.

Auch in nachmittelalterlicher Zeit wurden manche bemalte Holzantependien hergestellt. Beispiele aus ihr von irgendwelcher Bedeutung sind mir jedoch nicht begegnet. Bisweilen wurden die Holzbretter durch Malerleinwand ersetzt, die man mit Ölfarben bemalte. Namentlich scheint das in Italien nicht selten geschehen zu sein.

Die Motive, mit denen man die Holzantependien in nachmittelalterlicher Zeit bemalte, waren vorherrschend ornamentalen Charakters. Bildliche Darstellungen wurden auf ihnen nur selten, und dann immer bloß in der Mitte angebracht. Es verhielt sich hiermit bei den bemalten Antependien wie bei den bestickten, für die ja auch die bemalten eine Art von Ersatz waren.

---

[24] Vgl. oben S. 84.

II. HOLZANTEPENDIEN MIT KREIDEPASTARELIEFS

Als Antependien waren im Mittelalter neben bemalten auch Holztafeln im Gebrauch, die mit plastischem Figurenschmuck ausgestattet waren. Derselbe war in doppelter Art hergestellt; entweder war er aus Kreidepasta modelliert oder geschnitzt, immer aber zeigte er den Charakter von Flachreliefs.

Mittelalterliche Frontalien mit Reliefs aus Kreidestuck begegnen uns nur in Katalonien. Alle, die sich erhalten haben, stammen aus dem 12. Jahrhundert, jedenfalls geht keines weiter über das 12. zurück. Bedauerlicherweise sind alle in recht mangelhaftem Zustande.

Tafel 141 gibt als Beispiel eines dieser Antependien wieder, das auf den ersten Blick seine Verwandtschaft mit den gemalten katalonischen Vorsatztafeln jener Zeit verrät. Es ist dreiteilig. In der Mitte thront Christus in der Mandorla; um diese herum sind in den Zwickeln der mittleren Abteilung die Evangelistensymbole dargestellt; in den Seitenfeldern stehen auf zwei Reihen verteilt unter rundbogigen Arkaden die Apostel, von denen Petrus durch die Schlüssel, Paulus durch das Schwert gekennzeichnet ist. Der Mandorla, dem Fries, welcher die beiden Arkadenreihen der Seitenabteilungen scheidet, und der Einfassung, die sich rings um den ganzen Figurenschmuck zieht, sind als Dekor in Kreidepasta hergestellte Imitationen von Edelsteinen und Perlen aufgesetzt. Ebenso besteht das Ornament, welches den Rahmen schmückt, Kreise, in denen ein Löwe angebracht ist, und ein an kufische Buchstabenzeichen erinnerndes Ornament, zwei Motive, die ständig miteinander abwechseln, aus Kreidestuck. Die Tafel, die sich zur Zeit im Museum zu Barcelona befindet, war ehedem ganz vergoldet.

Das gleiche Museum besitzt noch zwei andere Frontalien derselben Art. Die mittlere Abteilung enthält bei einem wiederum in einer Mandorla die Darstellung der Majestas und in den Zwickeln die Evangelistensymbole; die seitlichen Abteilungen sind jedoch durch ein horizontales und ein vertikales Band in vier Felder zerlegt, in denen Figuren hll. Bischöfe angebracht sind. Die Mandorla ist mit großen und kleinen Stuckperlen verziert. Die breiten Bänder, welche das Frontale in drei Abteilungen scheiden, die schmäleren, welche die seitlichen Abteilungen in je vier Felder gliedern, und der Fries, der das gesamte Bildwerk einfaßt, zeigen außer imitiertem Stein- und Perlenschmuck auch Ranken und Wellenlinien als Verzierung. Der Rahmen ist mit zierlichem plastischem Rankenwerk belebt. Um die Figur des Heilandes zieht sich die Innenwand der Mandorla entlang die Inschrift: Nulla pictura conclusa sive figura — Perpes magestas (sic) divinitatis est et summa potestas.

Bei dem zweiten Frontale sehen wir in der mittleren Abteilung in einer Mandorla die Gottesmutter mit dem Jesuskind, in den Zwickeln derselben Engel, welche die Mandorla halten, in jeder der beiden seitlichen Abteilungen vier auf zwei Zonen verteilte Heiligenfiguren, die durch schlanke Säulchen voneinander getrennt werden. Der Rahmen ist mit einem in Stuck ausgeführten, eleganten Rankenfries geschmückt. Der Fries, welcher den gesamten Bilderschmuck des Frontales umgibt, die Mandorla und das Horizontalband, welches die Seitenabteilungen in ihre zwei Zonen aufteilt, sind mit Perlen- und Steinimitationen besetzt. Der Grund der Figuren ist abwechselnd rot oder blau; alles andere war einst vergoldet[1].

Das bemerkenswerteste Beispiel ist ein Antependium in S. Cujat del Vallés. Es zeigt die gewöhnliche Dreiteilung und im mittleren Feld die typische Mandorla. Die beiden Zonen aber, in welche die Seitenfelder geschieden sind, erscheinen da-

[1] Abb. der beiden Frontalien bei A. Muñoz, Pittura romanica catalana (Barcelona 1907) 2 f.

gegen hier in je drei teils kleeblattbogige, teils trapezbogige Arkaden gegliedert. Die Mandorla des Mittelfeldes weist die Figur der Gottesmutter mit dem Jesuskinde auf. In den Zwickeln der Mandorla erblicken wir die Evangelistensymbole, unter den beiden Arkadenreihen der Seitenabteilungen Szenen aus dem Leben Marias. Die Zwickel der Arkaden sind mit Architekturen gefüllt; der Rahmen und die Leiste, welche die beiden Zonen der seitlichen Felder scheidet, sind mit nachgeahmten Steinen und Perlen verziert[2]. Leider geben uns die wenigen Vorsatztafeln dieser Art, die sich bis heute erhalten haben, keinen Aufschluß über die Verbreitung, deren sich dieselben ihrer Zeit erfreuten.

III. MIT SCHNITZWERK VERZIERTE HOLZANTEPENDIEN

Das bemerkenswerteste Beispiel eines mit geschnitztem Bildwerk geschmückten Antependiums findet sich in der Kirche zu Borbjerg in Jütland (12. Jahrhundert) (Tafel 143). Es wird durch Leisten, welche die Form von zwei in entgegengesetztem Sinne gedrehten Seilen haben, in zweiunddreißig Felder eingeteilt, von denen die vier mittleren von einem Achtpaß, der ihnen eingefügt ist, eingenommen werden. Über den Kreuzungspunkten der Leisten sind große, mit einer Rosette verzierte Scheiben angebracht. Der Achtpaß in der Mitte umschließt den thronenden Christus, die über und unter ihm befindlichen Felder zeigen die Symbole der Evangelisten. Das Bildwerk der übrigen vierundzwanzig Felder ist zwar zum größten Teil, doch nicht ganz vollständig erhalten. Es bestand aus Szenen aus dem Leben und Leiden Christi, sowie aus Apostelfiguren, derben, primitiven Arbeiten.

Ungleich besser ist eine in Holz geschnitzte Vorsatztafel aus Komnes in der Sammlung der Universität zu Christiania. Sie hat die gewöhnliche Dreiteilung. Dem Mittelfeld ist ein Vierpaß mit der Darstellung der Trinität eingefügt; in den Zwickeln des Vierpasses erblicken wir die Evangelistensymbole, in den in zwei Zonen geteilten Seitenfeldern unter kleeblattförmigen Arkaden die Figuren der Apostel. In den Zwickeln der Arkaden ist Blattwerk angebracht, der Rahmen ist mit einem Seilstab besetzt und mit vertieften Rosetten und kleinen Medaillons, welche Heiligenköpfe enthalten, geschmückt. Das Frontale dürfte der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören.

Völlig verschwunden ist leider der geschnitzte Figurenschmuck des Holzantependiums zu Ekwadt in Schleswig-Holstein. Im Mittelfeld erblicken wir noch die Mandorla, welche das hier befindliche Relief — Christus oder die Trinität — einfaßte, in den Seitenfeldern die zwei Reihen von rundbogigen Arkaden, die einst wohl Apostelfiguren bargen. Elegantes romanisches Blattwerk füllt die Arkadenzwickel und belebt, hier durch große muldenförmige Rundscheiben unterbrochen, den Rahmen. Das Ekwadter Antependium entstand um 1200[1]. Von einem dem Ekwadter gleichen Frontale zu Hellwadt in Schleswig-Holstein, das erst 1878 zerstört wurde, hat sich ein Teil der Reliefiguren, der thronende Christus und acht Apostel, gerettet[2].

Ein vordem mit geschnitzten Reliefs verziertes Antependium im Museum zu Vich zeigt noch im Mittelfeld die Mandorla, in den Seitenfeldern die vier in zwei Reihen angeordneten kleeblattbogigen Arkaden, in denen das Figurenwerk angebracht war. Vorhanden sind von diesem nur mehr die Evangelistensymbole in den die Mandorla umgebenden Zwickeln.

[2] Abb. in Geografia general de Catalunya, Prov. Barcelona 145. Ein weiteres mit Stuckreliefs verziertes Frontale katalonisch. Herkunft und von der gleichen Art wie die im Text beschriebenen, befindet sich zur Zeit im nordamerikanischen Kunsthandel. Dreiteilig, zeigt es im Mittelfeld in einer Mandorla die thronende Gottesmutter. Die in zwei Zonen angeordneten Heiligenfiguren, welche die seitlichen Abteilungen schmücken, stehen unter rundbogigen Arkaden (Abb. bei Marg. Burg, Ottonische Plastik (Bonn 1922) Tfl. 57.

[1] Eine Skizze des für eine Aufnahme ungünstig stehenden Stückes, Kd. der Prov. Schleswig-Holstein I, 24.

[2] Ebd. 34.

Auf einer zweiten, mit geschnitztem Bildwerk ausgestatteten Vorsatztafel desselben Museums, deren Seitenabteilungen durch Leistenwerk in je sechs auf zwei Zonen verteilte Felder geschieden sind, haben sich außer der Figur des thronenden Christus, welche die Mandorla der mittleren Abteilung schmückt, nur fünf der Reliefigiguren der Apostel erhalten, welche unter rundbogiger Arkade in den Feldern der Seitenabteilungen angebracht waren, Petrus, Andreas, Johannes, Matthäus und Matthias. Das Bildwerk war schön in Gold und Farben bemalt, der Rahmen, die Mandorla und das Leistenwerk der Seitenabteilungen vergoldet und mit farbigen Stein- und Perlenimitationen, zwischen die auf dem Rahmen absatzweise Scheiben eingefügt waren, geschmückt. Die Tafel, die um 1200 entstanden sein wird, mag später als Retabel benützt worden sein, ursprünglich war sie jedoch ein Frontale.

Dem 13. Jahrhundert entstammt ein geschnitztes Antependium in der Kathedrale zu S. Domingo de la Calzada. Seine ungewöhnlich breiten Seitenabteilungen weisen in jeder der beiden Zonen, in die sie aufgeteilt sind, je vier benaste Spitzbogenarkaden auf. Es war einst ein prächtiges Stück, heute ist es jedoch ebenfalls in sehr schlechtem Zustand. Seine mittlere Abteilung hat allerdings ihr Bildwerk, die Trinität und die Evangelistensymbole, bis auf die jetzt fehlende Figur des Kruzifixus bewahrt, dagegen ist von den geschnitzten Gruppen, welche die Seitenabteilungen schmückten, der größte Teil ganz oder doch fast ganz verschwunden[3].

Ein spätmittelalterliches, mit geschnitztem Bildwerk ausgestattetes Altarfrontale, ein sehr wirkungsvolles Stück, findet sich an einem Altar der alten Pfarrkirche zu Gries bei Bozen. Es enthält, in Hochrelief ausgeführt, die schönen, ausdrucksvollen Figuren der vier großen lateinischen Kirchenväter. Sie sind in rundbogigen Nischen, die im Bogenfeld mit einem zackigen Hängekamm geschmückt sind, an ihrem Schreibpult arbeitend dargestellt. Vor ihnen am Boden sehen wir die Evangelistensymbole. Die Muschel der Nischen ist wohl auf einen Einfluß der italienischen Frührenaissance zurückzuführen.

Ein anderes spätmittelalterliches, mit Schnitzereien reich verziertes Antependium aus Holz, das jedoch an Figurenwerk nur die vier Evangelistensymbole aufweist, befindet sich heute im Kapellensaal des Nationalmuseums zu München (Tafel 143). Es ist mit Ausnahme der Rosetten, welche den Ecken des Rahmens aufgesetzt sind, ganz in Flachschnitt ausgeführt. Den Rahmen belebt dichtes spätgotisches Rankenwerk. Im Mittelfeld sehen wir fünf kreisförmige Medaillons. Das mittlere umschließt den Namen Jesus, der von der Inschrift: Alpha et o, principium et finis, umgeben ist; die vier anderen enthalten die Evangelistensymbole. Der Zwischenraum zwischen den Medaillons ist mit Ranken und Rosen ausgefüllt. Das Frontale trägt das Datum 1509.

Ohne alle figürlichen Darstellungen und nur mit architektonischen Motiven ornamentiert erscheint das schöne Holzantependium in der Kirche zu Schobüll in Schleswig-Holstein. Es wird durch kräftige Leisten senkrecht in vier Abteilungen gegliedert, die durch eine horizontale Leiste in zwei Felder aufgeteilt werden. Die vier unteren Felder sind mit reichem, von Fischblasen und Schneußen gebildetem Maßwerk gefüllt, die oberen vier mit einer Folge von zierlichen spitzbogigen Blendarkaden[4].

Was die nachmittelalterliche Zeit an geschnitzten Holzantependien schuf, ist von geringer Bedeutung. Gewöhnlich beschränkte man ihren Schmuck auf ein ornamentiertes Kreuz, ein Symbol oder ein hl. Monogramm. Wollte man ihnen einen reicheren Dekor geben, fügte man etwas Rankenwerk hinzu. Nachmittelalterliche Antependien, wie dasjenige der Böcklinkapelle des Freiburger Münsters, welches in Relief in der Mitte ein großes Rundmedaillon mit Abrahams Opfer, links den knienden Petrus, rechts die kniende Magdalena zeigt, kommen nicht häufig vor.

[3] Eine kleine Abb. in Christl. Kunst VI (1909) 125.

[4] Kd. der Prov. Schleswig-Holstein I, 503 mit Abb.; in Bruchstücken hat sich ein ähnliches Antependium zu Hattstedt erhalten (ebd. 451).

Ein Unikum seiner Art ist der bekannte Palliotto in der Kathedrale zu Salerno. Er setzt sich aus zwölf länglich rechteckigen Elfenbeintafeln von ca. 10 cm × 22 cm, achtzehn hochrechteckigen Tafeln von ca. 15 cm × 23 cm, acht kleinen Plättchen und zwei Friesen, Skulpturen aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, zusammen. Die zwölf Tafeln enthalten Szenen aus der Genesis, die achtzehn anderen Darstellungen aus dem Neuen Testament von der Verkündigung an bis zur Sendung des hl. Geistes, die kleinen Plättchen Brustbilder von Heiligen. Von den beiden Friesen besteht der eine aus einer Folge von Füllhörnern, der zweite aus Rankenwerk, dem phantastische Tiergestalten eingefügt sind. Die heutige Zusammensetzung der Tafeln ist weder ursprünglich noch vollständig; denn es fehlen auf dem Palliotto, wie er jetzt beschaffen ist, verschiedene Platten, von denen eine in die Sammlung des Louvre zu Paris gekommen ist, andere in der Kathedrale zu Salerno aufbewahrt werden. In welcher Weise die Tafeln früher angeordnet waren, ist nicht klar[5].

SECHSTES KAPITEL

IKONOGRAPHIE DER ALTARBEKLEIDUNG

I. ZAHL UND ANORDNUNG DER DARSTELLUNGEN

Es erübrigt noch, einen zusammenfassenden Rückblick auf den Bilderschmuck der Antependien zu werfen. Dürfen wir das Bildwerk der vestes, von denen der Liber Pontificalis berichtet, als typisch für die Ausstattung betrachten, die man in älterer Zeit denselben gab, so waren es in der Regel nur wenige Figuren oder Szenen, mit denen man sie verzierte.

Allerdings werden in ihm auch Beispiele aufgeführt, die eine größere Zahl von Figuren oder mehrere Szenen aufwiesen. So war eine Altarbekleidung, die Leo IV. für die Muttergotteskirche in vico Sardorum stiftete, einer Kirche, die etwa dreißig Meilen vor Rom lag, mit der Figur der Gottesmutter und mit Prophetenbildern geschmückt[1]. Zwei vestes, mit denen Leo III. den Hochaltar der Peters- und der Paulusbasilika ausstattete, wiesen Bilder Christi, Marias und der zwölf Apostel auf[2]. Eine andere Altarbekleidung, mit welcher derselbe Papst den Petrusaltar zierte, enthielt die Darstellung der Schlüsselübergabe sowie das Martyrium der hll. Petrus und Paulus[3]. Gregor IV. ließ für die Peterskirche eine Altarbekleidung anfertigen, auf der man den Heiland zwischen Erzengeln und Aposteln sah; auf einer vestis, mit der er S. Maria Maggiore begabte, war die Geburt des Herrn, seine Taufe, seine Darstellung im Tempel und seine Auferstehung wiedergegeben[4]. Eine Altarbekleidung, mit der Leo IV. den Hochaltar der Kirche der SS. Quattro Coronati ausstattete, enthielt die Auferstehung Christi nebst den Bildern der vier Titelheiligen[5]. Indessen bilden derartige vestes im Papstbuch durchaus die Minderzahl; auch handelt es sich bei ihnen meist um Altarbekleidungen für hervorragende Kirchen. Die größte Zahl von Darstellungen zeigte eine vestis, mit welcher Leo III. den Hochaltar von S. Apollinare in Classe bei Ravenna ausstattete. Sie wies sechs Szenen auf, die Verkündigung, die Geburt, die Passion, die Auferstehung, die Himmelfahrt und die Sendung des hl. Geistes[6]. Freilich ist sie auch im Papstbuche eine

[5] Vgl. Roh. I, 199 und A. Venturi, Storia dell' arte ital. II (Milano 1902) 621 s. nebst Abb. Venturis Annahme, die hochrechteckigen Tafeln seien unter Hinzufügung von zwei fehlenden auf vier Zonen zu verteilen, scheint unhaltbar, da der Palliotto auf diese Weise eine zu große Höhe erhalten würde. Eine Feststellung der ersten Ordnung der Tafeln scheint heute kaum mehr möglich.

[1] L. P. n. 499 (Duch. II, 108).

[2] L. c. n. 382 395 (ebd. 10 15).

[3] L. c. n. 363 (ebd. 2). Eine ähnliche vestis schenkte auch Leo IV. der Petersbasilika, nur war auf dieser auch der Stifter abgebildet (l. c. 546 [ebd. 130]).

[4] L. c. n. 466 (ebd. 77 76).

[5] L. c. n. 500 (ebd. 109).

[6] L. c. n. 420 (ebd. II, 32).

durchaus vereinzelte Erscheinung, da es in demselben zu ihr kein Gegenstück gibt. Die Altarbekleidung, welche Gregor IV. für S. Maria Maggiore anfertigen ließ, hatte nur vier Szenen, von denen zudem nur die drei ersten im Zusammenhang miteinander standen. Daß übrigens schon früh Altarbekleidungen geschaffen wurden, die reichlich mit szenischen Bildern ausgestattet waren, bekundet die endothis, welche von Maximianus von Ravenna (546—556) für den Hochaltar seiner Kathedrale geschaffen wurde und „die ganze Geschichte unseres Erlösers" enthielt[7].

Eine etwas andere Erscheinung bieten die mit bildlichen Darstellungen geschmückten Altarbekleidungen in der zweiten Hälfte des Mittelalters bis gegen Ausgang des letzteren. Ihr Bilderschmuck trägt nun durchgehends den Charakter von Zyklen, gleichviel ob es sich bei ihm um Einzelfiguren oder um Szenen handelt, und zwar verhält es sich so nicht bloß bei bestickten Altarbekleidungen dieser Art, sondern auch bei bemalten und bei den mit plastischem Bildwerk ausgestatteten. Das mit bildlichen Darstellungen geschmückte Frontale erscheint nunmehr als eine einheitliche Bildertafel, die uns in drei Haupttypen entgegentritt.

Bei dem einen, dem minder häufigen, sind die Figuren bzw. Szenen alle in einer, in zwei oder drei, selten in vier Reihen gleichwertig nebeneinander angeordnet, wobei sie bald durch bloße Leisten oder durch Arkaden voneinander geschieden werden, bald ohne Trennung nebeneinander stehen. Bei dem zweiten Typus ist das Frontale in drei Abteilungen gegliedert, von denen die mittlere, welche die ganze Höhe des Antependiums hat, das größere Hauptbild enthält, während in den seitlichen, die in zwei oder drei Zonen gegliedert erscheinen, die kleineren Nebendarstellungen angebracht sind. Das mittlere Feld ist von den seitlichen stets durch vertikale Leisten oder Friese deutlich geschieden; die Bilder der Seitenfelder sind, wie das Bildwerk beim ersten Typus gewöhnlich durch Leisten, Säulchen oder Friese voneinander getrennt, doch sind sie auch wohl ohne trennendes Zwischenglied aneinander gereiht. Der dritte Typus unterscheidet sich von dem ersten nur dadurch, daß das Frontal in der Mitte ein rundes, ovales oder rosettenförmiges Medaillon aufweist, das etwa die halbe Höhe des Frontales hat, also nicht, wie das Mittelfeld des zweiten Typus, bis zu dessen oberen und unteren Rand reicht, aber gerade wie dieses, das Hauptbild umschließt.

Die drei Typen bleiben bis in das 15. Jahrhundert gebräuchlich, doch treten im spätern Mittelalter zwei andere neben sie, die eine Vereinfachung des Bilderschmuckes des Antependiums bedeuten.

Bei dem einen bleibt dieses nach wie vor eine Bildertafel, doch zeigt es nur mehr eine einzige Darstellung, die es ganz ausfüllt. Der zweite bedeutet eine Rückkehr zur Gepflogenheit der älteren Zeit, wie wir sie aus dem Liber Pontificalis kennenlernten. Man begnügt sich damit, in der Mitte des Antependiums eine figürliche oder szenische Darstellung anzubringen. Der Dekor, mit dem man ihn sonst noch versah, hatte lediglich ornamentalen Charakter. Es ist der Typus, der in nachmittelalterlicher Zeit bald alle anderen fast vollständig verdrängt. Allerdings entstanden sogar noch in der Zeit des späten Barocks Antependien, die so ausgiebig mit Bildwerk ausgestattet waren, daß sie noch als Bildertafeln gelten können, doch geschah das nur mehr selten. Auch zeigten sie stets nur eine Reihe meist gleichwertig behandelter Darstellungen, verkörperten also den ersten der vorhin genannten mittelalterlichen Typen in seiner einfachsten Form. Die Regel war, daß man, wenn man überhaupt das Antependium mit Bildwerk verzieren wollte, nur in seiner Mitte solches anbrachte. Höchstens daß sich

[7] Agnelli Liber Pontificalis eccl. Ravenn. n. 80 (M. G. SS. rer. Langob. 332).

zum Mittelbilde noch rechts und links ein gewöhnlich kleineres, mit einer Figur, Gruppe oder Szene gefülltes Medaillon gesellte.

II. GEGENSTAND DER DARSTELLUNGEN

Ihrem Gegenstande nach bestanden die Darstellungen, mit denen man die Altarbekleidung schmückte, bis gegen Ende des Mittelalters vornehmlich in Einzelfiguren des Heilandes und in Szenen aus seinem Leben, seinem Leiden und seiner Verherrlichung. Begreiflich. Entsprechen diese ja doch am meisten der Symbolik des Altares, der als Sinnbild Christi galt, wie dem liturgischen Akt, der sich auf ihm vollzog, der eucharistischen Vergegenwärtigung Christi durch die Konsekration des Brotes und des Weines, und der unblutigen Erneuerung des Kreuzesopfers durch den Priester an Stelle und in der Kraft des Erlösers.

Schon auf zwei der drei mit Bildwerk geschmückten Seiten der Altarbekleidung, mit der Justinian den Hochaltar der Hagia Sophia ausstattete, war Christus als mittlere und Hauptfigur dargestellt. Vorne stand er zwischen den beiden Apostelfürsten, an der Seite zwischen dem Kaiserpaar[1]. Ebenso begegnet uns die Figur des Heilandes bereits auf der von Erzbischof Victor († 544) für den Hochaltar seiner Kathedrale geschaffenen endothis[2], Darstellungen aus dem Leben des Herrn aber fanden sich schon auf der vorhin erwähnten, von Erzbischof Maximianus († 556) begonnenen endothis[3].

Zahlreich sind die im Papstbuch aufgeführten Altarbekleidungen, die mit einer Einzelfigur Christi oder mit Wiedergaben von Ereignissen aus seinem Leben geschmückt waren. Auf einer vestis, die Leo III. für St. Peter anfertigen ließ, war der Heiland anscheinend in Form eines Brustbildes dargestellt[4], häufiger dürfte er jedoch als Ganzfigur abgebildet gewesen sein. Nie erscheint Christus allein. Auf zwei Altarbekleidungen, welche Leo III. für den Hochaltar der Peterskirche bzw. den der Paulusbasilika schuf, war er von Maria und den Aposteln begleitet, auf einer von Gregor IV. der Petersbasilika gestifteten vestis war er von Erzengeln und Aposteln umgeben[5], auf einer vestis, die Sergius II. für St. Peter herstellen ließ, sah man rechts und links von ihm omnium sanctorum apostolorum rutilantes figuras[6]. Auf anderen Altarbekleidungen, die der Liber Pontificalis verzeichnet, stand er zwischen den hll. Cosmas und Damianus samt ihren drei Gefährten Anthimus, Leontius und Euprepus[7], zwischen den hll. Sebastianus und Georg[8], zwischen Petrus und Paulus, die predigend dargestellt waren[9], zwischen den hll. Silvester und Martinus[10] und zwischen den Figuren des hl. Sinzigius und Leos IV.[11]. Auf der vestis, mit der Gregor IV. die Altäre der hll. Sebastianus, Gorgonius und Tiburtius in der von ihm neben der Peterskirche erbauten Kapelle des hl. Gregor ausstattete, war dem Erlöser der Heilige, dem der betreffende Altar geweiht war, zugesellt[12].

---

[1] Vgl. oben S. 50.

[2] Vgl. oben S. 51.

[3] Agnelli Liber pontif. eccl. Ravenn. n. 80 (M. G. SS. rer. Langob. 332).

[4] L. P. n. 383 (Duch. II, 10): Habentem in medio vultum Salvatoris.

[5] Vgl. oben S. 123.

[6] L. c. n. 491 (ebd. 93). Von einer von Kaiser Michael geschenkten vestis, auf der Christus zwischen Petrus, Paulus und anderen Aposteln dargestellt war, ist die Rede n. 585 (Duch. 154).

[7] L. c. n. 444 (ebd. 59).

[8] L. c. n. 464 (ebd. 76). Statt Gregorii, wie es bei Duchesne heißt, ist hier zweifellos Georgii zu lesen.

[9] L. c. n. 383 (ebd. 10).

[10] L. c. n. 493 (ebd. 96).

[11] L. c. n. 536 (ebd. 125).

[12] L. c. n. 459 (ebd. 74). Die Angaben über den bildlichen Schmuck der im Papstbuch aufgeführten, mit Bildwerk gezierten Altarbekleidungen, wie sie E. von Sydow in „Die Entwicklung des figuralen Schmuckes der christl. Altarantependia" (Straßburg 1912) 8 f. bietet, leiden an zahlreichen Irrtümern.

Die Zahl der Szenen aus dem Leben Jesu ist auf den Altarbekleidungen des Papstbuches recht beschränkt. Der häufiger vorkommenden gibt es nur sechs, die Verkündigung, die Geburt, die Kreuzigung, die Auferstehung, die Himmelfahrt und die Sendung des Hl. Geistes, d. i. jene Darstellungen, die die von Leo III. der Basilika des hl. Apollinaris zu Classe gestiftete Altarbekleidung umfaßte. Nur vereinzelt begegnen uns die Aufopferung im Tempel, die Taufe und der Einzug Christi. Szenen wie die Übertragung der Schlüsselgewalt an Petrus und Petri Errettung aus dem See, welche sich auf vestes befanden, die Leo III. und Leo IV. der Petersbasilika schenkten[13], erklären sich durch den Charakter des Ortes, für den die vestes bestimmt waren. Die Darstellung der Passion gehört zu den Begebenheiten, die auf den vestes des Papstbuches seltener wiedergegeben sind. Außerordentlich oft — mehr denn dreißigmal — tritt uns auf ihnen dagegen die Szene der Auferstehung des Herrn entgegen. Daß die Kreuzigung Christi uns nicht häufiger auf den Altarbekleidungen des Papstbuches begegnet, dürfte sich wohl durch den Umstand erklären, daß dem Kreuz ein Ehrenplatz oberhalb des Altares eingeräumt war.

Sehr häufig erscheint Christus als Einzelfigur auf den Altarfrontalien des 11., des 12. und des 13. Jahrhunderts. Er nimmt stets die Mitte derselben ein und ist regelmäßig als König der Herrlichkeit, als sog. Majestas, dargestellt. Auf dem Regenbogen oder einem Throne sitzend, hält er in der Linken das Buch des Gesetzes, während er die Rechte segnend erhebt. Nur ausnahmsweise ist er stehend dargestellt, wie z. B. auf dem Antependium zu Komburg (Tafel 131). Um die Figur Christi herum zieht sich nimbenartig eine meist mandorlaförmige Einfassung, in den Zwickeln dieser Umrahmung aber sind fast immer die Evangelistensymbole angebracht.

Seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts wird die Darstellung der Majestas auf den Antependien allmählich seltener, wenn sie sich auch bis in das späte 15. nie ganz von ihnen verliert. Um so häufiger erscheint nun als Hauptbild auf ihnen der Gekreuzigte, sei es in Form einer aus dem Heiland, Maria und Johannes bestehenden Gruppe, sei es in Gestalt einer mehr oder weniger figurenreichen Szene. Er kommt in der einen oder anderen Weise auf den Antependien des späteren Mittelalters oft vor. Neu ist auf den Altarfrontalien der Spätzeit desselben die übrigens nur vereinzelt auf ihnen auftretende Darstellung der hhl. Dreifaltigkeit. Sie erscheint stets in der damals so beliebten Auffassung, nach der der thronende Gottvater in den ausgebreiteten Händen das Kreuz mit dem Gekreuzigten hält, während die Taube, das Symbol des Hl. Geistes, zwischen dem Kopfe Gottvaters und des Heilandes schwebt.

Eine sehr bedeutende Erweiterung erfuhr auf den Altarfrontalien der zweiten Hälfte des Mittelalters der Kreis der Szenen aus dem Leben Christi. Er steigert sich auf etwa das Vierfache der in älterer Zeit auf ihnen vorkommenden Darstellungen aus demselben, wenn auch begreiflicherweise nicht auf allen sämtliche zum Zyklus gehörenden Geheimnisse wiedergegeben werden. Die Zunahme betrifft besonders die Begebenheiten aus dem Jugendleben Christi, aus seinem Leiden und aus seiner Verherrlichung, welch letztere bisweilen in der Darstellung des Weltrichters ihren Abschluß finden.

Früh erscheint auch Maria auf der Altarbekleidung dargestellt. Finden wir sie doch schon auf der dritten Seite des *κάλυμμα*, mit dem Justinian den Altar der Hagia Sophia ausgestattet hatte, zwischen den Figuren des Kaiserpaares. Im 9. Jahrhundert begegnen uns Bilder Marias auf mehreren der vestes, von denen der Liber Pontificalis zu berichten weiß. Besonders häufig

[13] L. c. n. 363 421 546 (ebd. 2 32 130).

aber wurde die Gottesmutter — und zwar auch als Hauptfigur — auf den Altarfrontalien in der zweiten Hälfte des Mittelalters abgebildet, wie sowohl die zahlreichen mit Bildwerk geschmückten Beispiele, die sich aus dieser Zeit erhalten haben, wie die Angaben der Inventare bekunden.

Maria als seine Mutter nach seiner menschlichen Natur steht zu Christus in der denkbar innigsten Beziehung. Die Darstellungen Marias waren darum nur eine andere Form der Darstellungen Christi. Denn nicht sowohl um ihrer selbst, nicht einmal um ihrer besonderen Heiligkeit willen erhält Maria vor allen anderen Heiligen einen Ehrenplatz auf der Altarbekleidung, als vielmehr wegen ihres ganz eigenartigen, beispiellosen Verhältnisses zu Christus. Auf der vestis, die Leo IV. für die Marienkirche im vicus Sardorum schuf, kommt das dadurch zum Ausdruck, daß Maria auf ihr inmitten von Propheten erscheint. Was diese von Maria vorhergesagt hatten, waren ja ebenso viele Weissagungen von dem Erlöser, den sie der Welt gebären sollte. Am sinnfälligsten aber war Marias Beziehung zu ihrem göttlichen Sohne verkörpert, wenn sie — und so war es bis zum Ende des Mittelalters auch auf den Antependien fast allzeit der Fall — als Gottesmutter, d. i. mit dem Jesuskinde auf dem Schoße oder auf den Armen, dargestellt war. Nur auf sehr wenigen, wie auf einem Frontalefragment im Museum zu Vich[14] und dem Antependium aus der Walburgiskirche zu Soest im Provinzialmuseum zu Münster[15], auf denen Maria als der Sitz der sieben Gaben des Hl. Geistes erscheint, ist sie ohne das göttliche Kind wiedergegeben.

Auf den Antependien des 11. bis 13. Jahrhunderts zeigt das Bild der Gottesmutter die gleiche Anordnung wie das Bild Christi. Auch Maria erscheint, wie der Heiland, stets thronend dargestellt und von nimbenartiger, meist mandorlaförmiger Umrahmung, deren Zwickel bald mit den Evangelistensymbolen, bald mit Engeln gefüllt sind, umschlossen. Seit etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts thront Maria unter dem Einfluß der Gotik statt in einer Mandorla gewöhnlich unter einer Arkade; nur selten ist sie, wie z. B. auf einem der Berner Antependien[16], ohne alle Umrahmung oder Überdachung geblieben. Die Gottesmutter auf dem Antependium nicht mehr thronend, sondern stehend darzustellen, wird erst im ausgehenden Mittelalter üblich. Sie befindet sich in diesem Falle entweder unter einem Baldachin oder in einem Strahlenkranze.

Die Zahl der szenischen Darstellungen aus dem Leben Marias ist auf den Altarbekleidungen, von denen das Papstbuch erzählt, sehr gering. Rechnet man die Verkündigung und Geburt des Herrn von ihnen ab, Szenen, die in erster Linie zum Leben Christi gehören, so bleiben nur zwei übrig, das Hinscheiden der Gottesmutter und ihre Aufnahme in den Himmel und selbst von diesen beiden kommt die erste nur einmal[17], die zweite bloß zweimal[18] vor. Auch in der Folge erfährt der Kreis der Szenen aus dem Marienleben auf den Antependien keine merkliche Erweiterung. Zu den bisherigen Geheimnissen gesellt sich auf ihnen seit dem 13. Jahrhundert fast nur noch die Krönung Marias, die freilich dann rasch so beliebt wird, daß sie nun bis zum Ende des Mittelalters auf den mit Bildwerk geschmückten Antependien häufig an Stelle der alten Darstellung der Gottesmutter mit dem Jesuskind als Hauptbild verwendet wird. Auffallend ist, daß legendäre Szenen aus dem Jugendleben Marias, die doch auf den Retabeln des späten Mittelalters einen so breiten Raum einnehmen, auf den Antependien kaum vorkommen. Ein Beispiel ist das Silberantependium im Dom zu Pistoja[19], ein anderes das bemalte Frontale aus Odde im Museum zu Bergen[20]. Der Hauptgrund dürfte

[14] Vgl. oben S. 112.
[15] Vgl. oben S. 116.
[16] Vgl. oben S. 60.
[17] L. P. n. 391 (Duch. II, 14).
[18] L. c. n. 322 448 (ebd. I, 500; II, 61).
[19] Vgl. oben S. 102.
[20] Vgl. oben S. 113.

in dem Umstand zu suchen sein, daß die Frontalien zu wenig Platz boten, als daß auch solche Szenen auf ihnen anzubringen sich empfohlen hätte. Im späten 15. Jahrhundert erhält die sog. Einhornjagd, eine symbolische Darstellung der Verkündigung, in den mariano-christologischen Bilderkreis des Antependiums Aufnahme.

Engel werden schon im Papstbuch unter dem Bilderschmuck der Altarbekleidungen genannt, wenn auch nur in wenigen Fällen[21]. Auch auf den Antependien der zweiten Hälfte des Mittelalters treten sie als Einzelfiguren nur selten auf, wie z. B. auf dem Frontale Heinrichs II. im Clunymuseum, dem Frontale im Dom zu Cividale und einem der Berner Antependien. Dagegen dienen sie in Form von Halbfiguren, zumal seit dem 13. Jahrhundert, häufig als Füllung von Bogenzwickeln und als Dekor des Rahmens.

Auch Prophetenfiguren begegnen uns sowohl in der älteren Zeit wie im späteren Mittelalter auf den Antependien weit seltener, als man erwarten sollte.

Der Liber Pontificalis verzeichnet nur eine vestis dieser Art[22]. Wenn er berichtet, Gregor IV. habe der Basilika des hl. Chrysogonus sowie auch der des hl. Xystus vestem de tyrio, habentem storia Danielis geschenkt[23], so war auf beiden Altarbekleidungen wohl Daniel zwischen zwei Löwen dargestellt, und zwar als Stoffmuster, wie auf einem von Cahier und Martin veröffentlichten byzantinischen Gewebe des 9. Jahrhunderts[24]. Beispiele von Antependien aus der zweiten Hälfte des Mittelalters, auf denen uns Prophetenfiguren begegnen, sind ein bemaltes Frontale im Museum zu Vich[25], das bestickte Antependium mit dem „Baum des Lebens" in der Kathedrale zu Anagni[26] und das Salzburger Frontale[27], auf dem Halbfiguren von Propheten die am oberen und unteren Rand liegenden Zwickel der Vierpässe, in welche dasselbe aufgeteilt ist, füllen. Die großartigste Darstellung haben aber im Mittelalter die Propheten auf dem Antependium des Ornates des Ordens vom Goldenen Vliesse im Hofmuseum zu Wien gefunden[28].

Die Evangelisten kommen als Figuren kaum jemals auf dem Antependium vor, um so häufiger dagegen ihre Symbole. Indessen erscheinen dieselben nie als selbständige Darstellungen, sie sind vielmehr stets nur Zubehör zu Bildern der Majestas, der Gottesmutter oder, wie z. B. auf dem geschnitzten Antependium im Münchener Nationalmuseum, des Gotteslammes. Selbst auf den Frontalien von Oelst und Lisbjerg im Nationalmuseum zu Kopenhagen sowie den Frontalien zu Sahl und Stadil[29], auf denen sie über den Ecken des Rahmens angebracht sind, gehören sie ideell zu der Figur der Majestas und der Gottesmutter, welche die Mitte derselben einnimmt.

Gern bildete man auf den Antependien die Apostel ab. Sie erscheinen entweder als Kollegium in ein oder zwei Reihen beiderseits neben dem thronenden Christus als seine Boten, die er aussandte, die Menschen zu lehren, zu taufen und zu heiligen, als seine Vertreter, die er beauftragte, die von ihm gestiftete Kirche in seinem Namen zu regieren, und als seine Beisitzer im zu-

[21] Vgl. z. B. L. P. n. 440 466 (Duch. II, 57 77).

[22] N. 499 (Duch. II, 108).

[23] N. 468 (ebd. 77).

[24] Mélanges d'archéol. II (Paris 1851) Tfl. 18. Das Gewebe befand sich damals in der Walburgiskirche zu Eichstätt, ist aber dort heute nicht mehr zu finden. Eine nach Mélanges ausgeführte Abb. auch bei O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenmalerei I (Berlin 1913) Abb. 133.

[25] Vgl. oben S. 111.

[26] Vgl. oben S. 62.

[27] Vgl. oben S. 59.

[28] Vgl. oben S. 60.

[29] Vgl. oben S. 98 f.

künftigen Gerichte, oder sie sind gleich andern Heiligen einzeln für sich dargestellt.

In ihrer Gesamtheit als die hl. zwölf Boten finden wir sie schon auf Altarbekleidungen, die Leo III. der Peters- und der Paulusbasilika stiftete, desgleichen auf einer vestis, die Sergius II. für St. Peter anfertigen ließ[30]. Oft begegnen sie uns als solche mit Christus auf Antependien aus der zweiten Hälfte des Mittelalters, wie z. B. auf den Frontalien von Komburg, Quern, Sahl, Antependien in den Museen zu Vich, Barcelona und Bergen u. a. Die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus kommen ohne die übrigen Apostel bereits auf der Bekleidung des Altares der Hagia Sophia vor. Sie standen zu beiden Seiten der Figur des Heilandes. Daß sie auch auf den vestes, mit welchen die Päpste des 8. und 9. Jahrhunderts römische Kirchen, zumal die Peters- und die Paulusbasilika ausstatteten, abgebildet waren, braucht kaum gesagt zu werden. Von den übrigen Aposteln begegnet uns nur einer einzeln für sich auf denselben, der hl. Johannes, und selbst dieser nur einmal. Überhaupt bleiben Petrus und Paulus, die man das kleine Apostelkollegium nennen kann, bis zum Ende des Mittelalters diejenigen Apostel, die am häufigsten von allen ohne die anderen allein auf den Antependien wiedergegeben wurden.

Szenische Darstellungen aus der Geschichte der Apostel scheinen auf den Antependien nicht oft angebracht worden zu sein. Der Liber Pontificalis erwähnt vestes mit Begebenheiten aus dem Leben des hl. Petrus und mit den Martyrien der beiden Apostelfürsten. Ein bemaltes Frontale im Museum zu Vich enthält Bilder aus der Legende des hl. Andreas[31], das Silberfrontale im Dom zu Pistoja Begebenheiten aus dem Leben des hl. Jakobus[32].

Heilige brachte man auf der Altarbekleidung vornehmlich an, um anzudeuten, zu wessen Ehre die Kirchen und Altäre geweiht waren oder wessen Reliquien in bzw. auf dem Altare geborgen waren.

So geschah es schon im 9. Jahrhundert, wie wir den Angaben des Papstbuches über die mit Bildwerk geschmückten vestes entnehmen, von denen dasselbe uns zu erzählen weiß. So erhielt die Basilika der hll. Cosmas und Damianus zwei Altarbekleidungen, von denen eine Christus mit den Titelheiligen samt ihren drei Gefährten, die andere nur die beiden Titelheiligen aufwies[33], die Basilika des hl. Georg in Velabro eine vestis, auf der Christus, begleitet von den hll. Sebastianus und Georg, abgebildet war[34], die Laurentiusbasilika eine Altarbekleidung, welche mit zwei Bildern des Martyriums des Heiligen geschmückt war[35]. Auf Altarbekleidungen, welche die Päpste den Basiliken der Apostelfürsten verehrten, waren Petrus und Paulus, Begebenheiten aus dem Leben des hl. Petrus, sowie der Martertod der beiden Apostel dargestellt[36], auf einer vestis, die Paschalis I. für das Oratorium der hll. Processus und Martinianus anfertigen ließ, die beiden Patrone derselben[37]. Die Altarbekleidung, mit welcher in der an die Petersbasilika anstoßenden Gregoriuskirche die Altäre bedacht wurden, unter denen die Reliquien der hll. Sebastianus, Gorgonius und Tiburtius beigesetzt waren, wiesen außer der Figur des Heilandes auch die des hl. Sebastianus bzw. des hl. Gorgonius und des hl. Tiburtius auf[38]. Auf zwei Altarbekleidungen in der Kirche der Vier Gekrönten waren die vier heiligen Märtyrer, deren Leiber unter ihrem Altar ruhten, abgebildet, auf einer vestis in S. Martino ai Monti die hll. Silvester und Martinus[39], auf einer vestis in der Kirche des hl. Sinzigius zu Blera (jetzt Bieda) der hl. Sinzigius[40], auf einer vestis in der Kirche der hl. Cäcilia die

[30] L. P. n. 382 395 491 (Duch. II, 10 15 93).
[31] Vgl. oben S. 111.
[32] Vgl. oben S. 102.
[33] L. P. 444 463 (Duch. II, 59 75).
[34] L. c. 464 (ebd. 76).
[35] L. c. 526 (ebd. 120).
[36] L. c. 363 383 421 525 546 (ebd. 2 10 32 119 130).
[37] L. c. 443 (ebd. 58).
[38] L. c. 459 (ebd. 74).
[39] L. c. 493 (ebd. 96).
[40] L. c. 536 (ebd. 125).

hll. Cäcilia, Valerius und Tiburtius[41], auf einer vestis in der Kirche des hl. Martinus bei St. Peter endlich die hll. Martinus und Agatha[42].

Die Darstellungen von Heiligen bestanden am gewöhnlichsten in Einzelfiguren, minder oft in Szenen aus der Geschichte oder Legende derselben, am häufigsten noch in ihren Martyrien. Die Altarbekleidungen mit szenischen Heiligendarstellungen, von denen der Liber Pontificalis erzählt, wurden schon erwähnt. Aus dem 12. Jahrhundert bieten lehrreiche Beispiele das Martinus-, das Margareta-, das Laurentius- und das Saturninusfrontale im Museum zu Vich[43], aus dem 13. der Palliotto des Margaritone d'Arezzo in der Nationalgalerie zu London[44] und das gestickte Antependium in der Kathedrale zu Anagni mit Szenen aus der Legende der Apostelfürsten[45], aus dem 14. das Botulphusantependium im Museum zu Bergen[46] und als die hervorragendsten dieser Art, welche uns das Mittelalter hinterlassen hat, die silberne Altarbekleidung im Dom zu Pistoja mit szenischen Darstellungen aus dem Leben des hl. Jakobus[47], sowie der Palliotto in der Opera del Duomo zu Florenz und die silberne Vorsatztafel im Dom zu Monza mit Reliefs aus der Geschichte des hl. Johannes d. T. Marterszenen enthält ein gesticktes Antependium in der Kathedrale zu Cordoba[48].

Auch Stifterbilder wurden bisweilen auf der Altarbekleidung angebracht.

So verewigten sich Justinian und Theodora auf der Bekleidung des Altares der Hagia Sophia[49], Erzbischof Viktor von Ravenna auf der von ihm für seinen Dom geschaffenen endothis, die Erzbischöfe Maximianus und Agnellus auf einer von jenem begonnenen, von diesem vollendeten endothis[50], Leo IV. auf vestes, mit denen er die Laurentiusbasilika, die Petersbasilika, die Kirche der Vier Gekrönten, die Sinzigiuskirche zu Blera und das Martinusmonasterium bei St. Peter bedachte[51], Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde auf der goldenen Vorsatztafel, die sie dem Münster zu Basel schenkten[52]. Altarbekleidungen aus dem 13. Jahrhundert, auf denen uns Stifterbildnisse begegnen, sind das Rupertsberger Antependium im Museum zu Brüssel, das Gößer im Kunstgewerbemuseum zu Wien sowie eines der vier gestickten Antependien im Historischen Museum zu Bern, von denen sich besonders das erstgenannte durch seine ungewöhnlich große Zahl von Stifterbildern auszeichnet[53]. Ein Beispiel aus dem 14. Jahrhundert ist das von Karl V. gestiftete Antependium in der Sammlung des Louvre mit Bildern des Stifters und seiner Gemahlin Johanna von Bourbon[54], ein Beispiel aus dem 15., das von Sixtus IV. für S. Francesco zu Assisi geschenkte prachtvolle gewebte Antependium.

Die alttestamentlichen Vorbilder des Kreuzesopfers und des eucharistischen Opfers sind auf den mittelalterlichen Antependien ganz vernachlässigt. Melchisedech, Moses mit der ehernen Schlange, Abrahams Opfer, der Mannaregen u. a. sind Darstellungen, die uns auf ihnen nicht oder nur vereinzelt begegnen[55], obwohl doch diese für ein Antependium zweifellos sehr passenden Szenen auf den mittelalterlichen Portatilien sehr häufig vorkommen und eine so bedeutsame Rolle im Bildwerk derselben spielen.

Auch bezüglich der Verwendung von Symbolen und allegorischen Figuren macht sich ein bemerkenswerter Unterschied zwischen

[41] L. c. 440 (Duch. II, 57).
[42] L. c. 505 (ebd. 111).
[43] Vgl. oben S. 110.
[44] Vgl. oben S. 118.
[45] Vgl. oben S. 62.
[46] Vgl. oben S. 113.
[47] Vgl. oben S. 102.
[48] Vgl. oben S. 67.
[49] Vgl. oben S. 50.
[50] Agnelli Liber pontif. eccl. Ravennat. n. 66 80 88 (M. G. SS. rer. Langob. 342 332 335).
[51] L. P. n. 500, 505 526 536 546 (Duch. II, 109 111 120 125 130).
[52] Vgl. oben S. 96.
[53] Vgl. oben S. 55.
[54] Vgl. oben S. 64.
[55] Vorbilder Marias zeigt ein Hildesheimer Antependium (vgl. oben S. 58).

den mittelalterlichen Portatilien und Antependien geltend. Auf jenen oft und in großer Mannigfaltigkeit auftretend, erscheinen die einen wie die andern auf diesen nur selten und in geringer Zahl.

Sehen wir von den Evangelistenzeichen ab, die uns freilich häufig auf ihnen begegnen, wenngleich immer bloß in Verbindung mit der Darstellung der Majestas, der Gottesmutter und des Gotteslammes, so kommen auf ihnen an Symbolen fast nur noch das Lamm Gottes, die Taube, das Sinnbild des Hl. Geistes und seiner Gnadenkraft, sowie der Adler, Phönix, Löwe und Pelikan vor, und selbst von diesen treffen wir bloß das erste häufiger auf ihnen an. Der Darstellung der Einhornjagd, mit der einige Antependien des ausgehenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts geschmückt sind, ist allerdings meist der ganze Schatz der spätmittelalterlichen Mariensymbole beigegeben.

Was allegorische Figuren anlangt, so zeigte eine Altarbekleidung, mit der Paschalis I. die Zenokapelle in S. Prassede begabte, die fünf klugen Jungfrauen, brennende Fackeln in der Hand haltend[56]. Auf der Vorsatztafel von Broddetorp im Museum zu Stockholm erblickt man die Personifikation des Tages (Phöbus) und der Nacht (Diana), auf der Tafel von Lisbjerg im Nationalmuseum zu Kopenhagen Darstellungen der Tugenden. Selbst die Figuren der Kirche und der Synagoge, die doch sonst in der mittelalterlichen religiösen Kunst so häufig sind, kommen auf den Antependien nur einige Male vor, so auf dem Frontale von Sindbjerg und den Frontaleresten von Tamdrup im Museum zu Kopenhagen, auf dem Antependium von Sahl[57] und auf dem Antependium von Kinservik im Museum zu Bergen[58].

Die Inschriften, die uns auf den mittelalterlichen Antependien begegnen, sind in der Regel erklärenden oder religiösen Charakters, d. h. sie erläutern entweder die Darstellungen, mit denen jene ausgestattet sind, oder sie enthalten eine Anrufung, eine Lobpreisung, eine Mahnung, eine Belehrung u. ähnl. Beispiele beider Arten von Inschriften wurden bei Beschreibung der noch vorhandenen alten Antependien wiederholt angeführt. Inschriften historischer Art, d. h. Inschriften, die uns über die Entstehungszeit eines Antependiums, den Stifter, der es herstellen ließ oder den Künstler, der es schuf, Auskunft geben, kommen minder häufig auf den Antependien vor, die sich aus dem Mittelalter erhalten haben.

Die Inschrift der gemalten Vorsatztafel in dem Instituto delle Belle Arti: Anno Dm̄ millesimo CLXV mense novembris hec tabula facta est, verrät uns das Jahr ihrer Anfertigung. Das Silberantependium in der Opera del Duomo zu Florenz weist die Inschrift auf: Anno Domini MCCCLXVI inceptum fuit hoc opus dessalis (dossalis) tempore Benedicti Nerozzi de Albertis, Pauli Michaelis de Rondinellis, Bernardi Domini Chovonis de Chovonibus, officialium deputatorum. Sie nennt uns nicht bloß das Jahr des Beginnes des herrlichen Werkes, sondern auch die damaligen Vorsteher der Kaufmannsgilde zu Florenz, welche es herstellen ließ.

Sehr lang ist die historische Inschrift, welche man in silbernen Majuskeln auf schwarzem Emailgrund am unteren Rahmen der silbernen Altarbekleidung im Dom zu Pistoja angebracht hat. Sie berichtet, daß dieselbe vollendet wurde zu Ehren des hl. Apostels Jakobus und zur Erinnerung an den Bischof Hermannus von Pistoja zur Zeit, da zu Pistoja Dardanus de Acciajuolis als Vikar des Königs Robert von Anjou schaltete und Simon Franziskus Guerci sowie Bartholomäus, Herr von Aste und Lanfranchi Kirchenschöffen waren, im November des Jahres 1316 durch Andreas Jakobus Ognabene, Goldschmied zu Pistoja, und schließt mit den Dankesworten: Opere finito referamus gratiam Christo. Qui me fecisti, tibi sit benedictio Christi.

[56] L. P. n. 435 (Duch. II, 55). [57] Vgl. oben S. 98 f. [58] Vgl. oben S. 114.

Amen. Kürzer ist die in silbernen Majuskeln auf blauem durchscheinendem Emailgrund ausgeführte Inschrift, welche den unteren Rand der Bekleidung der Epistelseite des Altares ziert: Ad honorem Dei et s. Jacobi apostoli hoc opus factum fuit tempore Francisci Pagni, operarii opere, sub anno Domini MCCCLXXI per me Leonardum ser Johannis de Florentia aurificis. Die Vorsatztafel dieser Seite wurde hiernach mehr denn ein halbes Jahrhundert später angefertigt als das Frontale.

Die Inschrift des Silberantependiums zu Monza belehrt den Leser, daß dieses 1350 begonnen und 1357 am 28. August, dem Feste der Enthauptung des hl. Johannes d. T., aufgestellt wurde, daß es das Werk des Mailänder Goldschmiedes Borgino da Pozzo ist, und daß es geschaffen wurde, als Gratianus von Arona als Vikar an der Spitze des Stiftskapitels zu Monza stand. Sich selbst wünscht der Künstler in ihr die ewige Seligkeit, indem er zugleich treuherzig um ein Ave für seine Seelenruhe bittet[59]. Inschriften auf den Antependien von Salzburg, Göß, Engelberg und Rupertsberg sowie dem Antependium griechischen Ursprungs in Marco zu Venedig verewigen die Stifter[60]. Die Inschrift der gestickten Altarbekleidung in dem Museo degli Arrazzi zu Florenz: Jacobus Campi Florentinus me fecit MCCCXXXVI, und des gestickten Antependiums in der Stiftskirche zu Manresa: Geri Lapi rachamatore me fecit in Florentia geben uns Kunde von den Künstlern, welche diese herrlichen Werke hervorbrachten.

Doch damit können wir das Antependium verlassen. Über die Geschichte der Altarbekleidung in den Riten des Ostens liegt nicht soviel Material vor, als nötig wäre, um auf sie näher eingehen zu können. Eine Vorsatztafel ist die Altarbekleidung in ihnen nie geworden. Stets blieb sie im Osten abweichend vom Westen ein Tuch, das den Altar sowohl oben wie an allen vier Seiten verhüllte. So verhielt es sich im Mittelalter, und so steht es noch heute.

---

[59] Über die Inschriften der Altarbekleidungen zu Florenz, Pistoja und Monza vgl. auch Labarte II, 425 440 482).

[60] Vgl. oben S. 55 58 f. 60.

ZWEITER ABSCHNITT

DIE ALTARVELEN

ERSTES KAPITEL

ALTER UND DAUER DER VERWENDUNG VON ALTARVELEN

I. DIE ALTARVELEN BIS ZUM ENDE DES MITTELALTERS

Außer der Bekleidung gehörten zur Ausstattung des Altares ehedem auch Vorhänge, die, um denselben oder neben ihm aufgehängt, eine Art von Einfriedigung für ihn bildeten. Die erste zuverlässige Erwähnung finden diese im Westen in der Vita Sergius' I. (687—701) und Johannes' VI. (701—705). Von jenem berichtet das Papstbuch: Fecit in circuitu altaris suprascriptae basilicae (St. Peter) tetravela 8, 4 ex albis et 4 a coccino, von diesem: In basilica beati Pauli apostoli inter columnas altaris dextra laevaque vela alba fecit[1].

Aus früherer Zeit liegt aus dem Westen kein sicheres Zeugnis für die Verwendung solcher Altarvelen vor. Denn unter dem velamen altaris, von dem Paulinus von Nola im Carm. XIX, v. 662 spricht, ist wohl die Altarbekleidung, nicht ein Vorhang zu verstehen[2]. Das coopertum sacramentorum der gallikanischen Meßerklärung ist ein Velum, das über die auf dem Altar befindlichen heiligen Geheimnisse ausgebreitet wurde[3], nicht ein Velum, das rings um den Altar aufgehängt wurde. wie Schmid irrtümlich meint[4]. Die velola tria ante altare, unum vermiculum, valens solidos duo et illa alia duo, valentia solidos tres, welche Aredius von Atanum († 591) in seinem Testament der Kirche des hl. Maximinus hinterließ[5], dürften als Altarbekleidungen zu deuten sein, die in jener Urkunde erwähnten tribunalia in basilica, valentia solidos duodecim et alia quotidiana valentia solidos sex et alia quotidiana, quae sunt ante altare, valentia solidos quinque[6], aber werden, wie der Name tribunale besagt, Behänge zum Schmuck des Chores, nicht Altarvelen gewesen sein.

Auch Corippus redet wohl von einer Bekleidung, mit der man den Altar ringsum verhüllte und nicht von Tüchern, die um ihn herum aufgehängt wurden, wenn er in dichterischer Ausdrucksweise bei Schilderung einer Feldmesse, die vor Beginn einer Schlacht gegen die Mauren gefeiert wurde, in seiner um 546 verfaßten Johannis schreibt: Hic magnum statuit velans altare sacerdos — Et solito sacris circumdedit undique peplis — More patrum[7]. Wenn endlich der hl. Ambrosius in seiner Schrift De officiis ministrorum sagt: Non enim vident alta mysteriorum, quia operiuntur a levitis, ne videant, qui videre non debent et sumant qui servare non possunt[8], so versteht er unter den levitae, von denen er redet, nach dem Zusammenhang nicht Diakone, sondern die jüdischen Leviten und unter dem heiligen Geheimnis, welches

[1] L. P. n. 162 166 (Duch. I, 375 383).
[2] Vgl. oben S. 23.
[3] Vgl. oben S. 10.
[4] Christl. Altar 147.
[5] M. 71, 1148.
[6] Ibid. 1147.
[7] M. G. Auct. antiq. III, 102.
[8] L. 1, c. 50, n. 250 (M. 16, 99).

die Diener des Neuen Bundes hüten sollen, die denselben von Gott anvertrauten Tugenden der Weisheit, Gerechtigkeit, Starkmut und Mäßigung, er spricht also nicht von einer den Diakonen obliegenden Verhüllung des Altares durch rings um ihn angebrachte Velen, wie man irrtümlich gesagt hat.

Häufig werden die Altarvelen in den Vitae der Päpste: Leo III., Paschalis I., Gregor IV., Sergius II., Leo IV., Nikolaus I. und Stephan V. erwähnt[9], während im Papstbuche bis dahin auffallenderweise nur wenige genannt werden. Dürfen wir daraus schließen, daß sie erst um das 9. Jahrhundert zu Rom in ausgedehnterem Maße gebräuchlich wurden?

Wie weit die Verwendung von Altarvelen im 8. und 9. Jahrhundert im übrigen Abendlande verbreitet war, wissen wir nicht, da die Quellen darüber keinen Aufschluß geben. Insbesondere gilt das von den Inventaren jener Zeit. Wohl verzeichnen dieselben oft genug neben den andern Paramenten auch cortinae[10] allein ohne irgendeinen Zusatz, aus dem hervorginge, daß dieselben den Charakter von Altarvelen hatten. Aus dem Namen cortina allein aber läßt sich dieser nicht erschließen, da man unter cortinae allgemein jeden Behang, z. B. auch Wandteppiche, Türvelen und ähnliches verstand. Immerhin waren Altarvelen zur Karolingerzeit diesseits der Alpen nichts Unbekanntes. Das zeigt eines der Deckelreliefs sowie eine Miniatur des Sakramentars Drogos von Metz († 855) in der Nationalbibliothek zu Paris (Tafel 144), wenn auch beide Darstellungen im übrigen von Ungenauigkeiten nicht frei sind[11].

Aus dem 10.—13. Jahrhundert haben wir nur sehr spärliche Belege für den Gebrauch von Altarvelen. Insbesondere bleiben auch noch für diese Zeit die Mitteilungen, welche wir über sie durch die Inventare erhalten, sehr dürftig. Manche cortinae, welche in ihnen vermerkt werden, werden ausdrücklich als Vorhänge für die Wände, das Chorgestühl, als Fastenvorhänge für den Altar und das Kreuz und ähnliches bezeichnet[12]. Bei andern fehlt entweder jede Angabe betreffs ihres Charakters oder es ist doch dieselbe keineswegs deutlich genug, um in den betreffenden cortinae mit Bestimmtheit Altarvelen erkennen zu lassen. Altarvelen mögen gemeint sein, wenn es in einem Inventar von Benediktbeuren aus dem 10. Jahrhundert heißt: 3 cortinas, quas Ratoldus presbyter dedit, . . . pendendum et duae circa altare s. Benedicti[13], wenn das Verzeichnis der Gegenstände, die Bischof Konrad von Halberstadt 1208 aus dem Orient für seine Domkirche mitbrachte, unter anderm erwähnt cortinam egregiam de examito varii coloris circa majus altare[14], oder wenn das Registrum von Exeter als Gabe des Bischofs Walter († 1280) notiert 2 pallae novae de baudekyn, quae ponuntur circa majus altare in duplicibus festis et una in medio altare cum majestatibus. Diese letzte Palla war wohl ein Antependium mit der Darstellung der Majestas[15].

---

[9] Vgl. z. B. L. P. n. 379 381 385 390 391 409 411 414 416 436 441 443 451 462 472 493 498 500 506 530 542 583 592 612 446 (Duch. II, 8 10 12 14 26 27 29 30 35 57 59 63 75 79 96 108 109 111 122 128 153 158 166 194).

[10] Vgl. z. B. die Inventare von Milze (ca. 800): Cortinae 12 (Schannat, Corpus trad. Fuld. [Lipsiae 1724] 69); von Marchiennes (9. Jahrhundert): Cortinae lineae 4, laneae 4; von Centula (831): Cortinae 3 (Hariulfi Chron. Centul. l. 3, c. 3 [M. 174, 1258]) und von St-Trond (870): Cortinas lineas 6, laneas 2 (M. G. SS. X, 230) u. a.

[11] Abb. der Miniatur bei Roh. I, Tfl. 6.

[12] Vgl. z. B. das Inventar der Kathedrale zu Salisbury von 1222: Cortinae 2 in choro a dextra parte et sinistra, cortinae 2 ad crucem super principale altare, cortinae 2 ad crucem versus novum ostium a parte australi, cortinae 3 a parte aquilonali ante vestiarium, cortinae 2 magnae in corpore ecclesiae etc. (W. H. Rich. Jones, Vetus registrum Sarisber. II [London 1884] 134) oder das Inventar von St-Martial zu Limoges von ca. 1230: 5 cortinae magnae, 2 ponuntur in quadragesima ante crucifixum s. Salvatoris, tertia super majus altare, quarta ante crucifixum s. Crucis, quinta ponitur ante ostium chori, altera videlicet sexta singulis noctibus super majus altare (Bibl. de l'École des Chartes 4e sér. I [1855] 34) u. a.

[13] N. Arch. XIII (1888) 569.

[14] Riant (de), Exuviae sacrae Constant. II (Genevae 1876) 83.

[15] J. N. Dalton, Ordinale Exoniense II (London 1909) 547.

Sicher ist, daß die Altarvelen im 10.—13. Jahrhundert nicht allgemein im Gebrauch waren. Ja, ihre Verwendung scheint nicht einmal sehr verbreitet gewesen zu sein, da selbst Inventare hervorragender Kathedralen und Stiftskirchen keine derselben verzeichnen, die cortinae aber, die sie erwähnen, bestimmt als andern Zwecken dienend hinstellen[16]. Auch die Consuetudinarien und Ordinarien des 10.—13. Jahrhunderts schweigen in befremdendem Maße von den Altarvelen. Wohl ist oft auch in ihnen von cortinae und vela die Rede, doch handelt es sich bei denselben um Behänge, mit denen man den Chor und die Kirche schmückte, um sog. Fastenvelen und ähnliches[17].

Sehr bemerkenswert ist ferner, daß keiner der Liturgiker bis zu Durandus von Altarvelen spricht, obwohl Hugo von St. Viktor[18] und Beleth[19] sowohl der cortinae gedenken, welche in Stiftskirchen zwischen dem Chor und dem Volk aufgehängt zu werden pflegten, als auch des sog. Fastenvelums, durch welches der Altar verdeckt wurde. Durandus ist der erste unter den Liturgikern, der in seinem 1286 geschriebenen Rationale die Altarvelen erwähnt. Er hebt jedoch zugleich ausdrücklich hervor, daß sie nicht allgemein, sondern nur in einzelnen Kirchen in Gebrauch waren: In quibusdam ecclesiis sacerdos secretam intrans quibusdam cortinis, quae sunt in utroque latere altaris, quae tunc extenduntur, quasi tegitur et velatur[20].

In den mittelalterlichen Synodalstatuten begegnen uns die Altarvelen ebenfalls erst im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts. Die frühesten, die von ihnen handeln, sind die Statuten der Synode von Münster aus dem Jahre 1279, die in c. 8 vorschreiben: Item cortinae a lateribus (altaris) utrimque appendantur[21]. Zwei Jahre später verordnet das gleiche die Kölner Synode, und zwar mit dem Zusatz, es sollten die Vorhänge zu keiner Zeit des hl. Opfers zurückgezogen werden[22]· Nec in aliquo tempore sacrificii retro trahantur. Im Jahre 1287 begegnet uns dieselbe Vorschrift in den Statuten der Synode von Lüttich[23]; der Zusatz lautet hier, es sollten die Vorhänge von niemand zur Zeit der Messe zurückgeschoben werden: Nec ab aliquo tempore sacrificii retrahantur. Um 1300 heißt es in den Statuten der Synode von Cambrai: Cortinae convenientes, quae alae dicuntur, a lateribus altaris utrimque appendantur nec temere ab aliquo retrahantur[24]. Die Statuten der Synode von Soissons aus dem Jahre 1403 schreiben vor: Quotiens missa celebratur, cortinae sint circa altare, ne sacerdos a circumstantibus turbetur, maxime ubi est frequentia populi[25]. Die Synodalstatuten des Bischofs Johannes Avantage von Amiens († 1456) untersagen dem Priester, nach der Ablutio seine Hände an den Altartüchern oder an den Altarvorhängen abzutrocknen[26], setzen also voraus, daß neben dem Altar Vorhänge angebracht waren.

---

[16] Vgl. z. B. die vorhin angeführten Inventare von St-Martial zu Limoges und von Salisbury, das an Paramenten aller Art so ungemein reichhaltige Registrum von Rochester (Revue XXXVII [1887] 333 f.), das Inventar von St. Paul zu London von 1245 (Archaeol. L [1887] 464 f.), das durch seine Systematik höchst interessante Inventar des Klosters Prüfening bei Regensburg von 1165: Quae adornantur in ecclesiae haec sunt: Altare, sacerdos, ministri, scola chori, ambitus ecclesiae. Altaris ornamenta sunt in vasis et vestibus ... Nunc de vestibus vel potius investitura altaris. Haec est in pallis (Antependium), linteis, corporalibus, offertoriis ... Ornatus scolae chori est in cappis, albis, cingulis. Von Altarvelen kein Wort. (N. Arch. XIII (1888) 561.)

[17] Vgl. z. B. das Consuetudinarium Farfense (Stuttgardiae 1900); die Constitutiones Hirsaug. (M. 150, 927 f.); die Consuetudines Cluniac. (M. 149, 643 f.); das Ordinarium der Kathedrale zu Bayeux (U. Chevalier, Ordinaire et Coutumier de l'église cathédrale de Bayeux [13e s.] [Paris 1902]); das Ordinarium der Kathedrale zu Laon (U. Chevalier, Ordinaires de l'église cathédrale de Laon [12e et 13e s.] [Paris 1897]); die Consuetudines canonic. regular. S. Victoris Paris. (Martène III, 254 s.) u. a.

[18] De sacram. l. 2, p. 9, c. 7 (M. 176, 474).

[19] Rationale divin. offic. c. 85 (M. 202, 89).

[20] Ration. l. 4, c. 39, n. 1; vgl. l. c. c. 35, n. 3 und l. 1, c. 3, n. 35.

[21] Hartzh. III, 646.

[22] C. 7 (Hartzh. III, 662).

[23] C. 5, n. 5 (l. c. 690).

[24] Tit. de Euch. (l. c. IV, 71). Statt temere ist auch hier wohl tempore sacrificii zu lesen.

[25] N. 28 (Martène, V. SS. ampl. coll. VIII [Paris 1733] 1540).

[26] C. 4, n. 15 (l. c. VII, 1248).

Eine wichtige Ergänzung erfahren diese Synodalbestimmungen durch die Angaben der Inventare des 14. und 15. Jahrhunderts. Altarvelen werden in diesen so häufig aufgeführt, daß sie nun als weit verbreiteter, sehr gewöhnlicher Schmuck des Altares erscheinen. Sie begegnen uns in französischen wie in englischen, in spanischen, wie in flandrischen und deutschen Inventaren, und zwar nicht bloß in Inventaren hervorragender Kirchen, sondern auch in denjenigen kleinerer Pfarrkirchen und Kapellen. Nur in den italienischen wird beachtenswerterweise ihrer kaum gedacht, wie z. B. in einem Inventar des Domes zu Siena aus dem Jahre 1467, in dem bei Aufzählung der zu den einzelnen Altären gehörenden Ausstattungsgegenstände meist auch ein oder zwei Vorhänge aufgeführt werden[27].

Reichlich bezeugen auch die Bildwerke des 14. und 15. Jahrhunderts den ausgiebigen Gebrauch, den man damals von den Altarvelen machte, zumal die französischen, niederländischen, englischen und deutschen Miniaturen (Tafel 144). Eine Ausnahme machen wie bei den Inventaren die italienischen Bildwerke aus jener Zeit, auf denen uns Altarvelen kaum je begegnen.

Es kann sonach keinem Zweifel unterliegen, daß Velen seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert wenigstens diesseits der Alpen vielenorts als Ausstattung des Altares zur Verwendung kamen, und zwar nicht bloß in größeren Kirchen wie Kathedralen und Stiftskirchen, sondern, wie namentlich aus den Inventaren hervorgeht, ebenso in kleineren Pfarrkirchen.

Mittelalterliche Altarvelen sind meines Wissens nicht auf uns gekommen[28]. Säulen, die zum Aufhängen der Vorhänge dienten, haben sich an Ort und Stelle erhalten in St. Stephan zu Mainz und in der Kollegiatskirche zu Manresa[29]. Zwei andere solcher Säulen, flandrischer Herkunft wie es scheint, stehen jetzt im Museum des Louvre[30], zwei aus der Gumpertikirche zu Ansbach stammende im Germanischen Museum zu Nürnberg.

II. DIE ALTARVELEN IN NACHMITTELALTERLICHER ZEIT

Die Verwendung von Altarvelen dauerte mancherorten auch noch nach dem 15. Jahrhundert fort.

1520 verordnet die Synode von Tournai, es sollten die Pfarrer die Altäre, Altartücher und Vorhänge (cortinae) durchaus rein und sauber halten[1]; 1532 erwähnen die Dekanatsstatuten von Florennes die cortinae altaris, lateribus utrisque appensae[2]. Im Jahre 1535 spricht Berthold von Chiemsee in seinem Tewtsch Rational von den Altarvelen, die er als eine damals sehr gewöhnliche Einrichtung bezeichnet. „Der Priester," sagt er, „sol am altar nit umbschawen; denn wer sein hand an den pflueg legt und schawet hinder sich, der ist untichtig zum reich gotes. Deshalb sein gemainiglich an beden seytten zwei fürhang, dabey zu versteen, daß der altar ist der inwendig allerheiligst tabernakel hindern fürhang[3]." 1550 erneuert eine Synode von Cambrai die Vorschrift, welche die Synodalstatuten von 1300 be-

---

[27] Annal. archéol. XXV (1865) 276 f. Wenn bei den Nebenaltären in der Regel nur ein Vorhang erwähnt wird, so hat das vermutlich seinen Grund darin, daß ein solcher bei den betreffenden Altären infolge ihrer Stellung bloß an einer Seite angebracht werden konnte oder doch Sinn und Zweck hatte.

[28] Ob der bestickte, im Privatbesitz befindliche Behang, den Viollet-le-Duc in seinem Dictionnaire raisonné du mobilier français I (Paris 1872) unter voile zum Teil abgebildet hat, wirklich ein Altarvelum war, wie dort angenommen wird, muß dahingestellt bleiben. Befremdlicherweise deutet Viollet die auf ihm angebrachte Darstellung als caritas, da doch schon eine geringe Kenntnis der spätmittelalterlichen Ikonographie hinreicht, um in ihr die „hl. Sippe" zu erkennen.

[29] Auch in S. Juan de Abadesa in Katalonien sollen sich noch um den Hochaltar herum die Säulen erhalten haben, welche zum Aufhängen der Velen bestimmt waren.

[30] Abt. Sculptures du Moyen-âge et de la Renaissance.

[1] C. 5. (Hartzh. VI, 154).

[2] Analectes pour servir à l'hist. eccl. de la Belgique I (1864) 214.

[3] C. 2, n. 16.

treffs Anbringung von Altarvelen erlassen hatten[4]. Zwölf Jahre später (1562) gedenken die Statuten des Dekanatskapitels von Gembloux der Altarvorhänge[5], 1564 die Statuten von Biesme[6], 1569 diejenigen von Jodoigne[7]. 1571 schreibt die Synode von Herzogenbusch vor, es sollten die Altäre mit allem Nötigen, darunter auch mit einem Antependium und mit cortinae, ausgestattet werden[8].

Auch in Inventaren des 16. Jahrhunderts werden die Altarvelen noch oft erwähnt, wie z. B. in dem Inventar von Poligny (Jura) von 1517[9]: Item deux cortines de serge rouge et verde... pour mettre à l'entour de l'autel, dem Inventar von St-Maurice zu Salins (Jura) von 1577[10], dem Inventar von St-Florent zu Saumur (Maine-et-Loire) von 1538[11], den Inventaren von St. Brigiden zu Köln von 1508 und 1541[12] u. a. Ebenso begegnen sie uns noch auf Bildwerken des 16. Jahrhunderts, wenn auch weniger häufig als auf denjenigen des 14. und 15.

Überhaupt war schon im 16. Jahrhundert die Verwendung von Altarvelen im Abgang begriffen, namentlich aber muß es sich so in dem letzten Viertel desselben verhalten haben. Denn es ist sehr auffallend, daß der Regensburger Generalvikar Myller in seinem Ornatus ecclesiasticus mit keinem Worte mehr von den Altarvelen redet, die doch zweifelsohne ein ebenso praktischer, wie schöner und würdiger Schmuck der Altäre waren. Wenn er trotz seines Eifers für eine geziemende Ausstattung der Altäre ihrer nicht im geringsten gedenkt, so dürfte sich das nur durch die Annahme erklären, daß sie um 1591 in Süddeutschland wenig mehr in Gebrauch waren. Bemerkenswert ist auch, daß die Dekanatsstatuten von Jodoigne aus dem Jahre 1569 die cortinae noch kennen, die Statuten des gleichen Dekanats von 1611[13] dagegen nicht mehr.

In den Synodalstatuten des 17. Jahrhunderts geschieht der Altarvorhänge nur ausnahmsweise mehr Erwähnung, so in den Kapitelstatuten von Fleurus von 1616[14] und in den Statuten der Synode von St-Omer, in denen der Visitator angewiesen wird, zuzusehen, ob die Altäre mit cortinae und Antependien ausgerüstet seien[15].

Was die Altarvelen außer Brauch brachte, war wohl hauptsächlich der Wechsel im Altarbau, wie er sich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts diesseits der Alpen immer allgemeiner vollzog. An die Stelle der mittelalterlichen Retabeln treten die schweren barocken Aufbauten, die nicht länger auf dem Altar selbst errichtet werden konnten, sondern sich auf einem hinter diesem eigens für sie angelegten Unterbau erhoben. Zu diesen mächtigen Altarkolossen paßten die Altarvorhänge schlechterdings wenig mehr.

Nicht bei allen fand es freilich Beifall, daß man die Altarvelen abschaffte, wie z. B. nicht bei Lupus, der sich mit ebenso entschiedenen wie scharfen Ausdrücken gegen ein solches Vorgehen wendet. „Ich weiß nicht," schreibt derselbe 1673, „welche Neuerungssucht seit einigen Jahren beginnt, von unsern Altaren die Velen zu entfernen. Grundschlecht. Das ist ein Mißbrauch, den die Bischöfe durchaus bestrafen müssen und nicht aufkommen lassen dürfen. Auch haben die Altarvelen ja ihre mystische Bedeutung[16]."

In der Tat kamen die Altarvelen nie völlig außer Verwendung; doch waren es schon in der Zeit des Barocks nur mehr einzelne Kirchen, in denen sie sich aller Neuerung

---

[4] Tit. 8 (Hartzh. VI, 698): Cortinae convenientes, quae alae dicuntur, a lateribus altaris utrimque appendantur.

[5] Analectes l. c. 433: Deux cortines pour absconser le grand autel pour obvier du peril du vent.

[6] Ebd. IV (1867) 192.

[7] Ebd. I, 347.

[8] Hartzh. VII, 734.

[9] Bullet. des soc. sav. 6e sér. IV (1876) 233.

[10] Ebd. 6e sér. III (1876) 147.

[11] Ebd. 7e sér. II (1880) 238.

[12] Annalen des hist. Vereins vom Niederrhein XLV (1886) 124 128.

[13] Analectes II (1865) 350.

[14] Ebd. II, 290.

[15] Tit. 21, c. 5 (Hartzh. X, 819).

[16] Synod. general. decreta, Dissert. de quibusdam Patrum locis spectantibus ad haer. Berengarii c. 8 in Opera omnia VI (Venet. 1725) 195. Zuerst erschienen 1673.

zum Trotz zu behaupten wußten. Besonders war das in französischen Kathedralen und Stiftskirchen der Fall, in denen sie sich am Hochaltar — allerdings auch nur an diesem — mehrfach bis in das 18., ja hier und dort bis in das 19. Jahrhundert erhielten; wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Umstande, daß man den Hochaltar der französischen Kathedralen und Stiftskirchen gern ohne hohen Retabelaufbau beließ. So fand beispielsweise Le Brun-Desmarettes (de Moléon) noch um 1700 Altarvelen in St-Martin zu Tours, in St-Seine zu Dijon, in der Kathedrale zu Sens, in der Kathedrale zu Chartres, in der Kathedrale und in St-Ouen zu Rouen[17]. Daß in Notre-Dame zu Paris die Velen bis wenigstens in den Beginn des 18. Jahrhunderts in Gebrauch blieben, ersehen wir aus der Abbildung des Hochaltares im Ceremoniale von 1703. In der Kathedrale zu Auxerre kamen sie mindestens bis 1738 zur Verwendung, wie die Wiedergabe des Hochaltares derselben im Missale von 1738 bekundet[18]. Zu Albi standen um den Hochaltar der Kathedrale noch bis 1790 die 1485 aufgestellten Säulen, zwischen denen die Velen einst aufgehängt worden waren, diese selbst freilich waren nach dem Visitationsprotokoll von 1698 wohl schon damals nicht mehr im Gebrauch[19]. In der Kathedrale zu Amiens erhielten sich die Altarvelen am Hochaltar bis 1671[20].

In einzelnen Diözesen Frankreichs müssen selbst noch im 19. Jahrhundert Altarvelen im Gebrauch gewesen sein. Denn ein in der Frühe desselben zu Clermont gedrucktes Manuale ordinandorum, das seinen Anweisungen den Ritus der Diözese Clermont zugrunde legt, gibt an, es sollten zu Beginn des Kanons bei den Worten In primis quae tibi offerimus die zu beiden Seiten des Altares ausgespannten Vorhänge zurück-, gleich nach der Elevation des hl. Blutes aber wieder vorgezogen werden[21]. Den Vorhang an der Epistelseite hatte der Diakon, den an der Evangelienseite der Subdiakon zurück- und wieder vorzuschieben. Ähnliche Anweisungen enthält auch die 1827 zu Avignon und im gleichen Jahre zu Paris erschienene Bearbeitung des Manuale ordinandorum. Die Vorhänge wurden nach ihnen jedoch erst bei Quam oblationem zurückgeschoben. Zum zweiten Male wurden sie bei Per quem haec omnia vor der kleinen Elevation zurückgezogen, um jedoch gleich nach Omnis honor et gloria wieder ausgespannt zu werden. Besonders bemerkenswert ist, daß in beiden Ausgaben der Anweisung der Zusatz angefügt ist, falls Vorhänge vorhanden seien: Diaconus a cornu epistolae, subdiaconus a cornu evangelii reducunt cortinas si quae sunt[22]. Die Vorhänge waren also nicht allgemein gebräuchlich, wahrscheinlich sogar nur mehr vereinzelt. Übrigens hat selbst noch die 1851 von den Sulpizianern besorgte Pariser Ausgabe des Manuale die Anweisung, freilich gleichfalls mit der erwähnten Bedingung: Si quae sint cortinae[23].

Auch in Katalonien kamen hier und da noch im Beginn des 19. Jahrhunderts die Altarvelen zur Verwendung, so in der Diözese Vich, doch wurden sie hier zu Beginn des Kanons nicht zurück-, sondern vorgezogen[24]. Heute habe ich sie nur mehr beim Hochaltar der Kathedrale zu Gerona angetroffen. In Deutschland gab es Altarvelen noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Dom zu Münster. Sie waren an jenen Nebenaltären angebracht, welche vor den Pfeilern des Mittelschiffes standen und wurden vorgezogen, wenn an denselben die Messe gelesen werden sollte[25]. Es ist zu bedauern, daß die Altarvelen so ganz außer Gebrauch gekommen sind. Sie waren ein hervorragender Schmuck des Altares. Man hat daher auch beim Wiedererwachen der kirchlichen Kunst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu wiederholten Malen ihre Wiedereinführung befürwortet, doch hatten alle dahinzielenden Anregungen im ganzen nur geringen Erfolg, den meisten noch in Belgien.

---

[17] Voyages liturg. (Paris 1718) 121 f.
[18] J. Wickham Legg, Ecclesiological Essays (London 1905) pl. IV und XVI.
[19] Graz. Kirchensch. XX (1889) 110.
[20] Viollet, Archit. II, 53.
[21] Ritus in missa majori servandus c. 8 (p. 176).
[22] Ausgabe von Avignon S. 284 und 286, von Paris 376 und 379.
[23] P. 494.
[24] J. Villanueva, Viaje literario a las iglesias de España VI (Valencia 1821) 98.
[25] Organ für christl. Kunst VII (1857) 256 Anm.

ZWEITES KAPITEL

NAMEN DER ALTARVELEN

Die Namen, unter denen uns die Altarvelen begegnen, sind gleich denen der Altarbekleidung und des Überhangs derselben recht mannigfaltig. Im Papstbuch erscheinen sie unter vier verschiedenen Benennungen.

Erstens unter der allgemeinen Bezeichnung velum, die aber gewöhnlich durch den Zusatz altaris, in circuitu altaris oder durch sonst eine diesem inhaltlich gleichartige Beifügung näher bestimmt ist. Vela alba hosirica, ex quibus circumdatur altare numero 4, heißt es z. B. in der Vita Sergii II.[1]. Vela rubea, quae pendent in circuitu altaris 4 in der Vita Leonis IV.[2].

Zweitens unter dem Namen panni: In ciborio (der Laterankirche) optimos de sifori et de fundato pannos appendit 4; nihilominus regni coelorum clavigero paris in ciborio numeri pannos obtulit... in ecclesia s. Laurentii... aeque pannos optimos 4 in ciborio dedit[3]. Daß unter den panni hier und anderswo Altarvelen zu verstehen sind, ergibt sich aus dem Zusatz in ciborio, durch den der allgemeine Terminus panni seine besondere, engere Bedeutung erhält.

Drittens unter der Benennung tetravela, einem griechisch-lateinischen Mischwort (τετρα-velum). Tetravela nannte man die Altarvelen, weil sie einen Satz von vier Velen zu bilden pflegten und an den vier Seiten des Altares bzw. des Altarüberbaues, des sog. Ciboriums, angebracht waren.

Der Name tetravela kommt zuerst in der Vita Sergius' I. (687—701) vor: Fecit in circuitu altaris suprascriptae basilicae tetravela 8, 4 ex albis et 4 a coccineo[4]. Häufig begegnet er uns in der Vita Leos III., um dann aber völlig aus dem Papstbuch zu verschwinden. In den folgenden Vitae heißen die Vorhänge einfach vela oder panni. Außer durch das Papstbuch ist der Name keineswegs bezeugt. Es ist darum durchaus unzutreffend, wenn man die Bezeichnung tetravela schlechthin als terminus technicus der Altarvorhänge hinstellt; sie war nur eine vorübergehende Benennung.

Viertens heißen die Altarvelen im Papstbuch belothera (velothera), doch nur in der Vita Stephani: Contulit belothera serica de blathi bizantea (byzantinischem Purpurgewebe) 4 in circuitu altaris majoris (der Laterankirche)[4a]. Belothera ist ein aus velum- und θυρα gebildetes, jedoch verderbtes griechisch-lateinisches Mischwort.

Im späteren Mittelalter führten die Vorhänge vornehmlich den Namen cortinae, französisch courtines (cortines), flämisch gordinen, englisch curtains.

Cortinae, quae sunt in utroque latere altaris, sagt Durandus[5]. II cortinas albas stragulatas pro cornibus altaris, lesen wir im Inventar des Nachlasses Richard Burys, Bischofs von Durham († 1345)[6]; cortinae altaris b. Virgines, cortinae duae in 15 peciis cum piscibus aureis usw. im Inventar des Domes zu Prag von 1355[7]; 4 courtines de soye de petite valeur pour le grant autel in einem Inventar von Notre-Dame zu Paris von 1416[8]; 9 gourdines pour pendre autour des autels in einem Inventar der Kathedrale zu Cambrai von 1377[9]; 2 gourdinez de cendal à mettre autour le grand autel in einem Inventar von Soignies von 1382[10]. In einem flämischen Inventar von St. Donatian zu Brügge vernehmen wir von twee roode gordinen van samite ghetraelget boven med roden sidinen linten. In einem englisch abgefaßten des Nonnenklosters Kilburn

---

[1] N. 493 (Duch. II, 96).
[2] N. 157 (l. c. 116).
[3] Vita Nicolai I. n. 612 (l. c. II, 166).
[4] N. 162 (l. c. I, 375).
[4a] N. 648 (Duch. II, 194).
[5] Rationale l. 4, c. 39, n. 1.
[6] S. S. Wills and inventories of the northern counties of England (London 1835) 25.
[7] Podlaha XXII.
[8] Revue archéol. XXVIII (1874) 100
[9] Dehaisnes, Doc. 550.
[10] Ebd. 592.

aus der Zeit Heinrichs VIII. sind unter den Paramenten der Altäre verzeichnet 6 curtains, 2 of silke and 4 of steyned work[11].

Ein nur selten vorkommender Name der Altarvorhänge ist custodes (franz. custodes, span. custodias): Tres toellas altaris cum duobus custodibus, heißt es in einem Obituarium der Kathedrale von Langres, duae custodes et una thobalia parata ad flores lilii auri cum aquilis et leonibus de perlis figuratis, im Inventar der St-Chapelle zu Paris von 1376[12]. A l'entour du grant aultel sont 4 perches de fer, quatre grandes custodes de sarge rouge et blanche avec l'ornement du dict aultel, vermerkt das Inventar von St-Maurice zu Salins von 1577[13], deux vieilles custodes de cendal vermeil, deux autres custodes de cendal, das Inventar der Kapelle der Königin Klementine, Witwe Ludwigs IX. von 1328[14]; ein frontal de seda del altar de s. Pedro con so garlanda et dos custodias... item dos custodias obradas de seda por el altar de s. Maria, das Inventar von Barbastro 1325[15].

Häufig ist in englischen Inventaren die Bezeichnung ridellae (englisch ridelles), der in französischen bisweilen der Name rideaux entspricht.

Paria ridellarum sunt sex, sagt das Inventar von Westminster von 1388[16]; item 2 ridelles to hang curtines on at the hy aucter, item 2 ridelles at oure Lady aucter in the chapel, das Inventar von St. Stephans zu London von 1466[17]; unum rerdose (Retrofrontale) broudatum cum crucifixo et imaginibus, duas ridellas, duas touellas cum uno frunter et uno corporali, das Testament des Bischofs Hatfield von Durham († 1381)[18]. Einen Beleg für die Bezeichnung rideaux bietet beispielsweise das Inventar von St-Florent zu Saumur von 1538: Item aux deux côtés du grand autel sont deux parements de drap d'or (seitliche Altarbekleidungen) avec deux rideaux de taffetas jaune et bleu[19].

Alae heißen die Altarvelen in den Statuten der 1300 und 1530 gehaltenen Synoden von Cambrai[20], in den Kirchenrechnungen für St-Pierre zu Lille von 1320[21] und sonst.

Sie erhielten diesen Namen offensichtlich, weil sie gleichsam die Flügel des Altares darstellten. Im gleichen Sinne heißen sie in französisch abgefaßten Inventaren eles, elles, so z. B. in einem Inventar von Ste-Catharine zu Lille von 1386: 4 paires d'elles d'autel, dont les unes sont blanches[22].

Auch am Niederrhein sah man in den Altarvelen eine Art von Flügel des Altares und nannte sie deshalb „vleugel (vloegel)". Item ein paar vleugeln und eynen vleugel an den Elter, lesen wir in einem Inventar von St. Johann zu Köln von 1406[23]. Item ein siden bunten vloegel; vier alden vloegel allerlei; zwei bunte siden vloegel an den hogen altair; zwei alde vloegel, schreibt ein Inventar von St. Brigiden zu Köln aus dem Jahre 1508 unter der Rubrik: Vloegel[24].

Unklar ist, was unter den circitoria zu verstehen ist, die uns im Testament des Abtes Theobald von S. Liberatore zu Chieti (Anfang des 11. Jahrhunderts)[25] und

---

[11] Monast. anglic. III 424. Die angeführten Belege hätten sich um zahlreiche vermehren lassen; als Beispiele dürften sie indessen ausreichen.

[12] Du Cange II, 681.

[13] Bullet. des Soc. sav. 6e sér. III. (1876) 147.

[14] Revue XLI (1892) 416.

[15] Florez XLVIII (Madrid 1862) 226.

[16] Archaeol. LII, 2 (1890) 231.

[17] Ebd. L (1887) 34.

[18] SS. Hist. Dunelm. SS. tres (London 1839) p. CLII.

[19] Bull. des Soc. sav. 7e sér. II (1880) 237.

[20] Vgl. oben S. 135 137.

[21] Dehaisnes, Docum. 233.

[22] Dehaisnes l. c. 630; vgl. das Inventar der Kathedrale von Cambrai von 1359 (ebd. 408), die Rechnung der Kirchenfabrik der Kathedrale von 1371/72 (ebd. 505), die Kirchenrechnung von St-Amé zu Douai von 1354/55 (ebd. 383) u. a.

[23] Bock, Das hl. Köln (Leipzig 1858), St. Johann 14.

[24] Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein XLV (1886) 124.

[25] Muratori, Antiquit. ital. medii aevi IV (Milano 1741) 767.

in der Chronik von Monte Cassino[26] begegnen. Immerhin ist es nicht unwahrscheinlich, daß sie um den Altar herum angebrachte Velen bedeuten. Dafür spricht sowohl ihre Beschaffenheit und der Name circitorium, als auch, was sonst am gleichen Ort an Altarparamenten aufgeführt wird.

Auch unter den rätselhaften dextralia eines Inventars der Kathedrale zu Namur von 1218 verbergen sich vielleicht Altarvelen: Ornamentum altaris s. Crucis coopertorium scilicet et duo dextralia, ornamentum majoris altaris coopertorium scilicet et duo dextralia[27]. Wenigstens liegt es am nächsten, bei ihnen an solche zu denken.

DRITTES KAPITEL

BESCHAFFENHEIT UND BEFESTIGUNG DER ALTARVELEN

I. BESCHAFFENHEIT DER ALTARVELEN

Der Zweck, dem die Altarvelen dienten, mußte es entsprechend erscheinen lassen, daß man zu ihnen, ähnlich wie zu der Altarbekleidung, nach Möglichkeit bessere Zeuge verwendete. Es sind denn auch in der Tat die Velen, von denen der Liber Pontificalis berichtet, alle aus mehr oder weniger kostbaren Stoffen gemacht und zudem vielfach mit reichen Besätzen verziert.

So ließ Leo III. für den Hochaltar von St. Peter tetravela oloserica alithina (Purpurseide) 4 cum astillis (wohl stellis) et rosis chrisoclavis, für die Laterankirche in circuitu altaris vela rubea serica 4 et alba 4 cum chrisoclabo anfertigen, für S. Sabina tetravela de stauraci cum periclisi de blatti, für S. Maria in Trastevere tetravela rubea alithina 4, habentes cruces et gammadias et in circuitu periclisin de tyreo, für den Hochaltar in St. Peter zum Gebrauch an Festtagen tetravela rubea olosirica alithina, habentes tabulas seu orbiclos de chrisoclabo diversis depictis storiis cum stellis de chrisoclabo necnon et in medio cruces de chrysoclabo ex margaritis ornatas mirae magnitudinis et pulchritudinis, quae in diebus festis ad decorem mittuntur, sowie alia tetravela alba olosirica rosata paschatiles, habentes tabulas atque orbiclos de chrisoclabo necnon et cruces cum chrisoclabo ex margaritis ornatas cum periclisi de chrisoclabo[1]. Paschalis I. brachte in der Kirche S. Maria in Domnica um den Altar herum an vela rubea sirica 4 cum gammadiis et cruce de quadrapolo an, in S. Cecilia vela alithina 4, habentes cruces et gammadias de fundato et quadrapolo[2]. Ähnlich lauten die Angaben über die Beschaffenheit der Altarvelen, die in der Vita Gregors IV., Sergius' II., Leos IV., Nikolaus' I. und Stephans V. aufgeführt werden. Besonders kostbar waren die Velen, welche Leo IV. für den Hochaltar von St. Peter zum Gebrauch an Festtagen stiftete: Vela sirica de prasino (grün) 4, habentia tabulas de chrisoclavo cum effigie Salvatoris et apostolorum Petri et Pauli seu ipsius almifici praesulis et in medio cruces et gammadias de chrysoclavo cum orbiculis, in quibus sunt imagines apostolorum mirae pulchritudinis, quae in diebus festis ad decorem ibidem suspenduntur[3].

In einigen Fällen hebt das Papstbuch hervor, daß eines der vier Velen reicheren Schmuck als die übrigen zeigte. Es war jedenfalls dasjenige, welches nach dem Volke zu angebracht war. So sagt die Vita Leos III. von tetravela, mit welchen der

---

[26] L. 3, c. 74 (M. G. SS. VII, 733). Abt Theobald kam von Monte Cassino, wo er Mönch war, nach Chieti; der Name circitorium in seinem Testament, der sonst nicht nachweisbar ist, stammt darum auch zweifelsohne ebenfalls von dort.

[27] Riant (de), Exuviae sacrae Constant. IX (Genevae 1876) 107.

[1] Vita Leonis III. n. 379 381 385 409 414 (Duch. II, 8 10 14 26 29).

[2] Vita Paschalis I. n. 436 441 (l. c. 55 57).

[3] Vita Leonis IV. n. 542 (l. c. 128).

Papst den Hochaltar der Lateranensischen Basilika ausstattete. Tetravela alba olosirica, ex quibus unum habet in medio tabulam cum cruce de chrisoclabo et in circuitu lista de chrisoclabo, von andern, die der Papst der Peterskirche schenkte: Tetravela rubea alithina 4 ex quibus unum cum chrisoclabo[4].

Auch in der späteren Zeit benutzte man, wie die Inventare bekunden, für die Altarvelen vornehmlich bessere Zeuge, namentlich aber, wo immer die Verhältnisse das ermöglichten, Seidenstoffe.

Von den sechs paria ridellarum, welche das Inventar der Westminsterkirche zu London von 1388 verzeichnet, war eines aus Goldbrokat gemacht, der mit farbigen Streifen und Inschriften gemustert war. Die übrigen bestanden aus einfacheren Zeugen, doch alle aus Seide[5]. Cortinae sericae semirubeae, croceae et indae (indigoblau), quae dependent ad cornua altaris majoris, notiert das Inventar der Kathedrale zu Amiens von 1347[6], duae cortinae de rubeo syndone cum armis regis Angliae, item duae curtinae albae cum rubeis laqueis, das Inventar der Kathedrale zu Canterbury von 1315[7]. Zu St. Albans gehörten um 1400 zufolge des damals aufgestellten Inventars der Klosterkirche zu einer aus rotem Samt bestehenden Altarbekleidung ridelli de rubeo taffeta[8].

Daß die Altarvelen in karolingischer Zeit bisweilen auch mit figürlichem Bildwerk verziert wurden, ersehen wir aus den früher angeführten Angaben des Papstbuches. Indessen waren Bildstickereien zu keiner Zeit auf ihnen häufig, im späteren Mittelalter aber sicher Ausnahme. Wenigstens ist in den Inventaren desselben nie von Altarvelen die Rede, die mit Bildwerk bestickt waren.

Interessant ist der Eintrag einer Rechnung der Kirchenfabrik der Kathedrale zu Cambrai aus dem Jahre 1371—1372, derzufolge für zwei neue „Flügel des Hochaltares", die aus blauem Satin bestanden, an drei Seiten eine Einfassung aus Goldtuch erhalten hatten, mit grünem Satin gefüttert waren und zu ihrer Herstellung 26 Ellen Seidenband erfordert hatten, 12 l. 2 s. bezahlt wurden[9].

Freilich konnte man nicht überall seidene Altarvelen beschaffen. Auch mag man solche für gewöhnlich nur an Festtagen verwendet haben, während man sich an andern Tagen mit Vorhängen aus Wollzeug oder Leinen begnügte. Beim täglichen Gebrauch hätten ja auch Altarvelen aus wertvollen Seidenstoffen infolge der in den Kirchen oft herrschenden Feuchtigkeit und des Staubes zu leicht Schaden gelitten.

In der Fastenzeit benutzte man mit Vorliebe Vorhänge aus weißem Leinen: Cortinas lineas ad idem (majus) altare in quadragesima, lesen wir im Inventar der Kathedrale zu Amiens von 1347[10]; sex alii panni quadragesimales, quorum primus pannus lineus... pro cruce velanda... quartus et quintus pro costis magni altaris, im Inventar von Westminster von 1388[11]; item habentur ornamenta altarium pro quadragesima albi panni... videlicet pro magno altari totus apparatus... cum ridellis competentibus, im Inventar von St. Albans (ca. 1400)[12]. Das Inventar von St. Brigiden zu Köln von 1541 verzeichnet für die Fastenzeit „graue Vloegel", wohl Velen aus ungebleichter Leinwand[13]. Noch heute sind die Velen, die an den Seiten des Hochaltares der Kathedrale zu Gerona in Fortdauer des alten Brauches aufgehängt werden, in der Fastenzeit von weißer Leinwand. Daß man gerade weißes

[4] N. 391 411 (l. c. 14 27).

[5] Archaeol. LII, 1 (1890) 231.

[6] Mémoires de la Soc. des antiqu. de Picardie (1850) 274.

[7] J. Dart, The history and antiquities of the cathedral church of Canterbury (London 1726) 15.

[8] Ann. monast. s. Albani II (London 1871) 357.

[9] Dehaisnes, Docum. 505.

[10] Mémoires de la Soc. des antiqu. de Picardie 1850, 274.

[11] Archaeol. LII, 2 (1890) 241.

[12] Ann. monast. s. Albani II, 359.

[13] Bock III, 94.

Linnen für die Altarvelen in der Fastenzeit bevorzugte, lag wohl nicht bloß daran, daß es der schlichteste und dabei doch ein würdiger Stoff war, sondern hatte seinen Grund auch in der mystischen Bedeutung, welche man im Mittelalter mit ihm verband. Es galt nämlich als Sinnbild der durch Buße und Abtötung errungenen Reinheit; eine Symbolik, die sich schon bei Gregor d. Gr. findet[14], von Beda weitläufiger entwickelt wird[15] und dann seit Hrabanus[16] und Amalarius von Metz[17] bei den mittelalterlichen Liturgikern bis zu Durandus immer wiederkehrt[18].

Im späteren Mittelalter wurden die Altarvelen bisweilen der größeren Zier halber oben mit umschlagartigen, unten mit Fransen besetzten Überhängen (rabats) ausgestattet. Item twe grooen cordinin satinin (aus Satinseide) met inkel rabatten med roeden fryngen (Fransen), lesen wir z. B. in einem Inventar der Gerberzunft zu Brügge von 1479, item 2 blaeuwe gourdinen met 2 raubacte mets ambochts (Amtsvogt) vappene, item noch 2 rouet ende gronen gourdinen met 2 raubacte, in einem Inventar derselben Zunft von 1504[19].

II. BEFESTIGUNG DER ALTARVELEN

Befestigt waren die Velen, von denen das Papstbuch berichtet, am Ciborium des Altares, wo immer ein solches vorhanden war. Es wird das zu wiederholten Malen ausdrücklich angegeben.

So ließ Johannes VI. (701—705) in der Paulsbasilika inter columnas altaris d. i. zwischen den Säulen des Ciboriums, das sich über dem Altar erhob, dextra laevaque vela alba machen[1]. In der Vita Leos III. wird erzählt, der Papst habe in S. Maria Maggiore anfertigen lassen in circuitu altaris vela alba olosirica rosata, qui pendent in arcora de cyborio, numero 4[2]. Unter den Gaben, welche der Papst den Basiliken der beiden Apostelfürsten spendete, werden genannt vela modica in singulis columnis de ciboria, habentes tigres (Tigerfiguren) de chrisoclabo et in circuitu ornatas de blatti[3]. Auch Gregor IV. ließ für die Basilika des hl. Paulus in ciborium ipsius ecclesiae vela 4 anfertigen[4]. Von Nikolaus I. heißt es im Papstbuch: In ciborio constantinianae basilicae (der Laterankirche) optimos de sifori et de fundato 4 pannos appendit; nihilominus regni coelorum clavigero paris in ciborio numeri pannos optimos obtulit; in ecclesia doctoris gentium similiter fecit; in ecclesia s. Dei genitricis ad praesepe pari modo ... egit et in ecclesia s. Laurentii Christi martyris foris muros urbis pannos optimos in ciborio dedit[5].

In welcher Weise die Velen am Ciborium befestigt waren, geht aus den Angaben des Papstbuches nicht hervor. Auch die Bildwerke geben uns darüber keinen genügenden Aufschluß.

Das früher genannte Elfenbeinrelief des Deckels des Drogosakramentars und die gleichfalls schon erwähnte Miniatur des letzteren zeigen die Velen am Gebälk des Ciboriums aufgehängt, aber zurückgeschlagen und knotenartig um die Säulen geschlungen (Tafel 144). Sie erscheinen nur an einer Seite angebracht, doch ist das wohl

[14] Regulae past. libri p. 2, c. 3 (77, 30).

[15] De tabernaculo l. 2, c. 2 (M. 91, 425).

[16] De institut. cler. l. 1, c. 17 (M. 107, 306).

[17] De eccl. off. l. 2, c. 18 (M. 105, 1094).

[18] J. Braun, Die liturgische Gewandung 712; J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes (Freiburg 1902) 168.

[19] Beffroi II (1864/65) 268 272 f.

[1] Vita Johannis VI. n. 166 (Duch. I, 383). Beachtenswert ist, daß hier nur von Velen zur Rechten und Linken des Altares die Rede ist, nicht von vier Velen. Es wurden demnach nicht immer vier derselben angebracht.

[2] N. 391 (l. c. II, 14). Ob die arcora, von denen die Velen herabhingen, die Bogen des Ciboriums selbst bedeuten oder bogenförmige Zierstücke, die als eine Art von Ziergiebel über den Seiten des Ciboriums aufgestellt waren, oder endlich Hängebogen, die unter dem Gebälk des Ciboriums befestigt waren, ist nicht klar.

[3] N. 414 (l. c. 29).

[4] N. 472 (l. c. 79).

[5] N. 612 (l. c. 166).

eine auf Rechnung des Künstlers zu setzende Ungenauigkeit, wie solche auf den primitiven Darstellungen der Karolingerzeit die Regel sind. Auf dem Fresko in der Unterkirche von S. Clemente zu Rom (Tafel 146), das das Wunder des Wiederfindens des verlorenen Knaben im Marmortempel des Heiligen darstellt, hangen die Velen, unten zusammengerafft und angeknotet, an den Bögen des Ciboriums.

Ob auch da die Altarvelen zur Verwendung kamen, wo kein Ciborium den Altar überdachte, und wo dieselben in diesem Falle aufgehängt wurden, wissen wir nicht. In fast allen Fällen, in denen das Papstbuch von Altarvelen, welche die Päpste gestiftet hatten, berichtet, handelt es sich um Kirchen, deren Hochaltar gemäß dem ausdrücklichen Zeugnis desselben mit einem Ciborium versehen war. Nur bei drei Kirchen, denen Altarvelen geschenkt wurden, ist aus dem Liber Pontificalis nicht festzustellen, daß ein solches vorhanden war, bei der Basilika der Apostel Philippus und Jakobus und der Basilika der hl. Anastasia zu Rom sowie bei der Basilika des hl. Pankratius zu Albano, doch kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß auch in diesen der Altar mit einem Ciborium ausgestattet war.

Welche Einrichtung im 11.—13. Jahrhundert getroffen war, um an ihm die Velen aufhängen zu können, zeigt eine Anzahl von Altarciborien aus dieser Zeit, an denen sich dieselbe erhalten hat. Sie ist zweifacher Art. Bei einigen Ciborien sehen wir zwischen den Säulen in der Höhe der Deckplatte ihrer Kapitelle Eisenstangen. Dieselben dienten sicher auch, ja wohl in erster Linie, zur Verankerung der Säulen sowie zur Festigung und Sicherung der Verdachung, doch nicht zu diesem Ende allein, wie die Ringe bekunden, die sich beweglich und verschiebbar an ihnen noch vorfinden und gleich den Stangen aus der Entstehungszeit der Ciborien herrühren. Sie lassen keinen Zweifel, daß die Stangen auch zum Aufhängen von Altarvelen da waren. Die geschilderte Einrichtung zeigen beispielsweise noch das Ciborium in S. Clemente zu Rom, das Ciborium in der ehemaligen Abteikirche zu Castel S. Elia bei Nepi und in S. Andrea al Fiume bei Ponzano Romano, das Ciborium in der Kathedrale zu Anagni und in der Kirche zu Rocca di Botte sowie das Ciborium im Dom zu Ferentino. Bei den Ciborien, die seit dem 13. Jahrhundert und in nachmittelalterlicher Zeit entstanden, sind zwar auch zwischen den Kapitellen der Säulen oft Eisenstangen angebracht, doch mangeln an denselben stets die Ringe, ein Zeichen, daß sie lediglich konstruktiven Zweck hatten, d. h. die Verankerung des Ciboriums bewirken, nicht jedoch auch das Aufhängen von Velen ermöglichen sollten. Übrigens entbehren selbst manche der vor dem 13. Jahrhundert entstandenen Ciborien der Eisenstangen, wie z. B. das Ciborium in S. Apollinare in Classe, in der Universität zu Perugia, in S. Giovanni in Zoccolo zu Viterbo, in S. Pietro zu Toscanella, in der Kathedrale zu Terracina, in S. Maria in Val Polcraneta. Es erhellt daraus, daß man die Verankerungen nicht für streng nötig erachtete, aber ebenso, daß es auch schon vor dem 13. Jahrhundert nicht überall Brauch war, an dem Ciborium Velen aufzuhängen..

Bei einigen andern Ciborien aus dem 12.—13. Jahrhundert begegnet uns eine andere Einrichtung. Hier fehlen die Eisenstangen mit ihren Ringen; anstatt dessen sind an der Unterseite des Gebälkes Ringe fest eingelassen, an denen man die Altarvelen anbringen konnte. Beispiele bieten die Ciborien in S. Niccola zu Bari, in S. Maria Maggiore zu Barletta und im Dom zu Traù. Allerdings muß bemerkt werden, daß diese festen Ringe auch dazu haben dienen können, Votivkronen und andere Schmuckgegenstände am Ciborium aufzuhängen. Sie bilden darum kein so sicheres Zeichen für die Verwendung von Altarvelen, wie die an Stangen beweglich angebrachten Ringe.

Die beiden seitlichen Velen, wie sie im späteren Mittelalter und in der Neuzeit in Gebrauch waren, waren ebenfalls wohl am Ciborium angebracht, wo ein solches vorhanden war. So ist es noch heute in der Kathedrale zu Gerona der Fall. Sie hangen hier an einer Stange, die rechts und links

die Säulen des Ciboriums in halber Höhe derselben verbindet. Wenn der Altar kein Ciborium hatte — und das war zumal diesseits der Alpen, wo die seitlichen Altarvelen besonders gebräuchlich waren, die Regel —, so befestigte man sie entweder an einem beiderseits vom Altar angebrachten Arm oder an Stangen, die von Säulen getragen wurden, welche neben dem Altar aufgestellt waren.

Am gewöhnlichsten war es, die Altarvelen an einem meist drehbaren Arm aufzuhängen. Item neffins den houtaer (im Zunfthaus) 2 yserin roeykins, cordinen an te hanghene, heißt es im Inventar der Gerberzunft zu Brügge von 1479[6], die spätmittelalterlichen Miniaturen aber bieten eine große Zahl lehrreicher Belege für diese Art, die Velen zu befestigen. Sie war die einfachste, praktischste und bei den Nebenaltären fast ausschließlich gebräuchlich. Der Arm, an dem die Velen aufgehängt wurden, bald an einem Ständer (Tafel 144), bald an der Wand (ebendort), bald am Retabel des Altares angebracht, je nachdem die besondern Umstände das eine oder andere als zweckmäßiger erscheinen ließen. Stand der Altar quer zur Kirche vor der Querwand einer Kapelle, so wurde er meist nur an der Schmalseite, welche dem Eingangsbogen der Kapelle zugewendet war, in einer der angeführten Weisen mit einem Velum versehen, selbst wenn an der gegenüberliegenden Schmalseite genügend Raum war, um ihn auch hier mit einem Vorhang auszustatten. Befestigt wurden die Velen an dem Arm bald mittels einer Reihe von Ringen aus Metall, die oben an sie angenäht waren, bald mittels einer Folge von Schlingen oder Maschen aus Kordel bzw. Litze, mit denen sie am obern Rande besetzt worden waren. Sie so aufzuhängen, daß man sie am Arm zurückschieben konnte, war nur dann vonnöten, wenn dieser unbeweglich war, doch geschah das der Regel nach auch bei drehbaren Haltern.

Die Velen des Hochaltares wurden in dieser Weise mit Vorliebe an Stangen aufgehängt, die zwischen Säulen angebracht waren. Auf den Säulen stand bald eine Engelsfigur, die einen Leuchter oder eines der Leidenswerkzeuge hielt, bald eine Kerze. Ihre Zahl betrug meist vier, nur in Kathedral- und großen Stiftskirchen auch wohl sechs. So gab es sechs Altarvelensäulen z. B. in der Kathedrale zu Albi[7], in der Kathedrale zu Reims[8], in der Kathedrale zu Arras[9], in der Kathedrale zu Narbonne[10], in der Kathedrale zu Amiens[11] und in der Kathedrale zu Auxerre[12]. Noch heute gibt es sechs solcher Säulen in der Collegiata zu Manresa (Tafel 145). Eine gute Idee einer sechssäuligen Altarvelenanlage bietet umstehende Abbildung des Hochaltares der Kathedrale von Arras, der 1793 zugleich mit dem herrlichen Bau, in dem er stand, von der Kultur der französischen Revolution vernichtet wurde. Sie beruht auf einem Gemälde des 16. Jahrhunderts sowie auf einer vor seiner Zerstörung angefertigten Skizze von ihm und darf darum als zuverlässig gelten. Zu beiden Seiten des Altares stehen je drei in der Mitte mit einem Ring verzierte Säulen, die oben durch eine dünne Stange verbunden sind. Auf den Säulen erheben sich Engel mit Leidenswerkzeugen, an den Stangen sind die Vorhänge ausgebreitet befestigt. Zur Veranschaulichung einer viersäuligen Anlage mag eine auch sonst sehr lehrreiche Miniatur der Miracles de Notre-Dame in der Nationalbibliothek zu Paris dienen. Zwei Säulen stehen neben dem Retabel, die zwei andern vorn an den Ecken des Altarsuppedaneums. Alle vier tragen eine Engelsfigur, die einen Leuchter hält[12a].

Die Säulen waren bald aus Holz, bald aus Stein, bald aus Metall gemacht. Die sechs Säulen in der Stiftskirche zu Manresa bestehen aus feinem grauen gekörnten Marmor. Sie sind achtseitig, ihre Kapitelle zeigen reichentwickeltes Blattwerk. Der

[6] Beffroi II (1864/65) 271.

[7] Graz. Kirchenschm. XX (1889) 110.

[8] Inventar von 1669 bei Prosper Tarbé, Trésors des églises de Reims (Reims 1843) 48.

[9] Annal. archéol. IX (1849) 1 f.

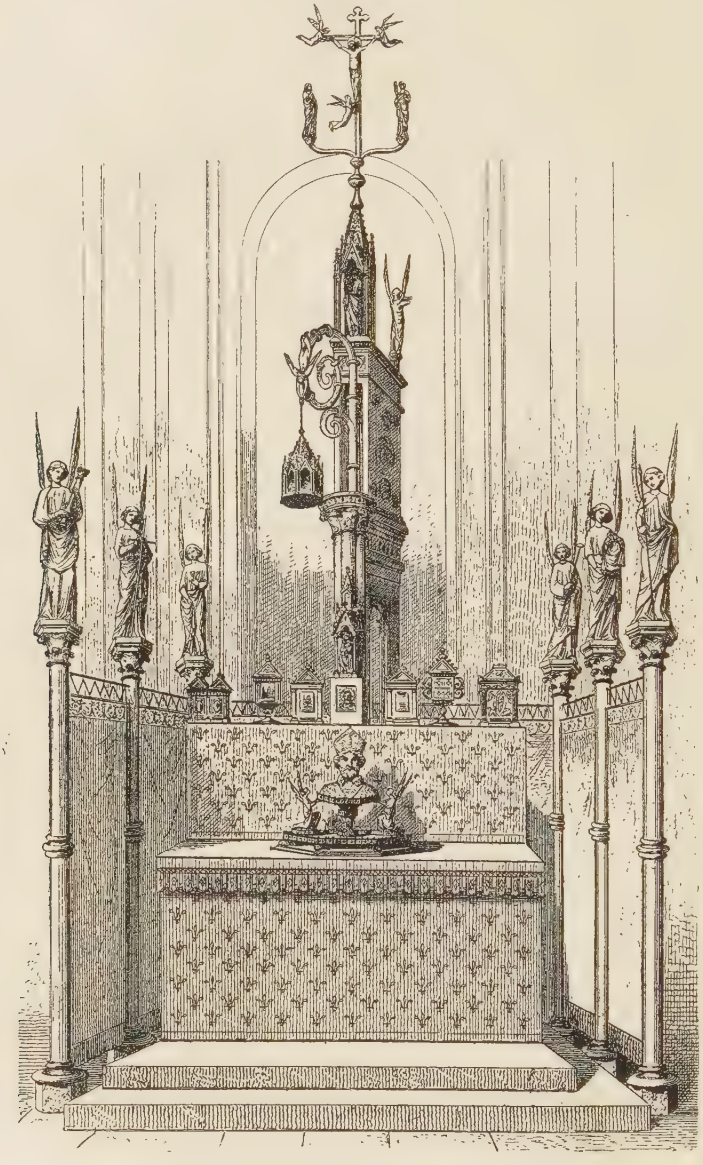
[10] Revue LXII (1912) 35.

[11] Viollet Arch. II, 53.

[12] J. W. Legg, Eccl. essays (London 1905) pl. XVI.

[12a] Abb. bei J. Braun, Die liturg. Paramente (Freiburg 1924) 199, Bild 176.

Schaft wird durch zwei vierseitige Knäufe, welche auf allen vier Seiten in einem Achtpaß ein Wappen zeigen, in drei Teile gegliedert. Die heutigen Aufsätze der Säulen, ein leuchtertragender Engel und Vasen, gehören ebenso wie der die Kapitelle verbindende Balken erst dem 18. Jahrhundert an.



Altarvelen. Ehemaliger Hochaltar der Kathedrale zu Arras.
(Nach Annales archéol.)

Aus Bronze bestehen die vier schönen Säulen in St. Stephan zu Mainz (Tafel 147), das Werk des Erzgießers Georg Krafft, der sie 1509 nach den Entwürfen des Malers Johann Abele von Ulm schuf[13]. Ihr Schaft ist reich mit Rinnen und Stäben belebt und in der Mitte durch einen kräftigen Ring geteilt. Das Kapitell ist mit Blattwerk be-

[13] Mainzer Zeitschrift V (1910) 44.

setzt und von einem mit Hängekamm, Maßwerk und Fialen geschmückten Korb bekrönt, aus dem eine Kerze emporsteigt. Die Stangen, an welchen die Velen befestigt wurden, sitzen auf Köpfen, welche hart unterhalb des Kapitells am Schaft angebracht sind.

Auch die zwei Altarvelensäulen im Louvre zu Paris bestehen aus Bronze. Ihr Schaft ist rund und in der Mitte sowie an den beiden Enden mit kräftigem, reich profiliertem Ring versehen. Basis und Kapitell sind achtseitig. Letzteres trägt eine Engelsfigur. Blattschmuck ist an den Säulen nicht zur Anwendung gekommen.

Aus Stein gehauen sind die beiden Säulen, welche sich in der Pfarrkirche zu Schwerte in Westfalen erhalten haben, prächtige Stücke aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Der untere Teil des Schaftes ist wie der Sockel achtseitig und in seiner oberen Hälfte nach rechts bzw. links, in seiner unteren in umgekehrter Richtung spiralförmig kanneliert. Der gleichfalls von Spiralen umzogene höhere obere Teil ist rund und mit Konsolen besetzt, auf denen einst Statuetten standen. Das Kapitell ist kranzförmig mit durchbrochen gearbeitetem Blattwerk verziert und trägt einen 1,20 m hohen leuchterhaltenden Engel (Tafel 145). Auf dem Fuße einer der Säulen steht die Inschrift: Mester Hinrich van den berge aste to suerte, dat em god genedic sei, auf dem des zweiten: Ghegruet sistu, hillige moder, sant ana self derde bidde for uns[14]. Aus Holz geschnitzt, bemalt und vergoldet sind die beiden aus der Gumperti-kirche zu Ansbach stammenden Säulen im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Die Altarvelensäulen in der Kathedrale zu Albi bestanden aus Bronze und trugen Engel mit Passionswerkzeugen. Eine auf ihnen angebrachte Inschrift besagte: Oblatum Domini Ludovici de Ambroysia episcopi Albiensis 1485. Auf den Stangen, welche die Säulen verbanden und die Velen hielten, waren Leuchter angebracht[15]. Von den Altarvelensäulen zu Clairvaux sagt ein Reisebericht aus dem Jahre 1517: A l'environ (du grant autel) y a 4 grandes columpnes de cuyvre et sur icelles 4 anges de 3 à 4 piedz de haulteur; led. autel bien aorné et encourtiné de drap d'or et de soye[16]. Die sechs Säulen, an welchen in der Kirche der Abtei La Couronne (La Charente) die Velen angebracht waren, waren nach dem Inventar von 1562 aus vergoldetem Kupfer angefertigt, zwei andere, die zum Aufhängen der Velen neben dem Heiligkreuzaltar aufgestellt waren, aus Zinn gegossen[17]. Zu Amiens waren die Säulen von Bronze; am Schaft mit Heiligenstatuetten geschmückt, also den Säulen in der Kirche zu Schwerte ähnlich, trugen sie auf dem Kapitell Statuetten von Engeln mit Passionswerkzeugen in den Händen[18].

Aus weißem Marmor gemacht waren die sechs Altarvelensäulen in der Kathedrale zu Narbonne. Sie waren achtseitig; auf ihrem Kapitell erhoben sich Engel aus Marmor, die teils Leuchter, teils Rauchfässer hielten. Die vier Säulen, mittels deren in St-Seine zu Dijon und in den Kathedralen zu Sens, Chartres und Rouen die Altarvelen aufgehängt waren, bestanden aus Bronze. Zu Dijon trugen sie Kerzen, zu Sens, Chartres und Rouen Engelfiguren, welche zu Rouen Leuchter in den Händen hatten. In St-Ouen zu Rouen waren die Säulen aus Holz hergestellt; auch hier standen Engel auf ihnen[19]. Kostbar waren die sechs Velensäulen des Hochaltares der Kathedrale zu Reims. Sie waren mit Silber bekleidet. Zwei von ihnen trugen eine stehende Engelsfigur aus vergoldetem Silber, die andern eine silberne vergoldete Figur in betender Haltung, wohl ebenfalls Engel[20].

---

[14] Vgl. auch Kd. der Prov. Westfalen, Kr. Hörde Tfl. 22 32 33.

[15] Graz. Kirchenschm. XX (1889) 110.

[16] Annal. archéol. III (1845) 226.

[17] V. Gay I, 89.

[18] Viollet Arch. II, 53.

[19] Le Brun-Desmarettes, Voyages liturg. 157 162 226 275 386.

[20] Vgl. das Inventar der Kathedrale von 1669 bei Pr. Tarbé, Trésors des églises de Reims (Reims 1843) 48.

VIERTES KAPITEL

DAS FASTENVELUM

I. ALTER DES GEBRAUCHES DES FASTENVELUMS

Auch an den Schranken, welche den Chor nach dem Schiff der Kirche zu begrenzten, wurden bisweilen Vorhänge angebracht. Mehrfach werden Velen dieser Art in der Vita Leos III. und anderer Päpste des 9. Jahrhunderts aufgeführt. Ebenso begegnen uns solche, wenngleich nur vereinzelt in den Inventaren[1]. Im 12. Jahrhundert wird diese Art von Vorhang von Hugo von St. Victor[2] und noch im späten 13. von Durandus erwähnt[3]. Zum Altar hatte dieses Velum keine näheren Beziehungen. Es war ein Schmuck des Chores, doch verfolgte es auch den praktischen Zweck, die in letzterem befindlichen, das Offizium rezitierenden oder der Messe anwohnenden Geistlichen vor Störungen und Zerstreuungen zu schützen[4] und sie bei dem langdauernden Gottesdienst gegen Zugluft und Wind zu sichern. Diese Art von Velum, an dessen Stelle im 13. Jahrhundert diesseits der Alpen die Lettner zu treten begannen[5], kommt daher hier nicht in Betracht. Anders verhält es sich mit dem sogen. Fastenvelum oder Hungertuch, das in der Fastenzeit vor dem Altare aufgehängt wurde, um denselben den Blicken sowohl der Gläubigen wie auch des im Chore befindlichen Klerus zu entziehen. Zwar war es nur durch besondere liturgische Verhältnisse veranlaßt, bloß zu einer bestimmten, eng begrenzten Zeit des Kirchenjahres in Verwendung, darum etwas andern Charakters als die gewöhnlichen Vorhänge neben dem Altar und von gleicher Art wie die Velen, welche in der Fastenzeit das Kreuz und die Heiligenbilder verhüllten, nach Zweck und Bedeutung aber war es ein wirkliches Altarvelum. An ihm können wir hier deshalb nicht stillschweigend vorübergehen.

Die ältesten Nachrichten über das velum quadragesimale datieren aus der Wende des 1. Jahrtausends, doch erscheint es in denselben keineswegs als eine neue oder doch wenigstens als eine junge Einrichtung, so daß die Annahme berechtigt ist, es sei damals schon eine mehr oder weniger geraume Weile in Gebrauch gewesen.

Sie finden sich in den Consuetudines von St-Vannes zu Verdun (Ende des 10. Jahrhunderts), in den Consuetudines Farfenses (Anfang des 11. Jahrhunderts) und in einer Predigt des Abtes Aelfric von Winchester († 1006). In den ersten heißt es:

---

[1] Vgl. z. B. das Privileg Ordoños II. für das Kloster Samos von 922 bei Florez XIV, 382: Vellos principales quae inter vestivolum et altare dependent. Vorhänge dieser Art mögen auch schon die tribunalia quotidiana quae sunt ante altare im Testament des hl. Aredius gewesen sein (vgl. oben S. 25).

[2] De sacram. l. 2, p. 9, c. 7 (M. 176, 474): Cortina, quae est ante sancta i. e. inter populum et clerum pendet, velamen literae signi. ficat, per quod iis qui sub lege erant, veritas adhuc evangelii tegebatur.

[3] Rationale l. 1, c. 3, n. 35: Triplex genus veli suspenditur in ecclesia videlicet quod sacra operit, quod sacrarium a clero dividit et quod clerum a populo secernit... Es handelt sich hier um die dritte Art. Tertium communiter suspenditur sive interponitur velum vel murus inter clerum et populum, ne mutuo se conspicere possint.

[4] Ne mutuo se conspicere possint, sagt Durandus, also um die Geistlichen im Chor sowohl störenden, neugierigen Blicken des Volkes zu entziehen, als sie vor müßigem Hineinschauen in die Kirche zu bewahren.

[5] Schon Durandus kennt anscheinend den Lettner; denn die Mauer, welche nach ihm anstatt Velen in einzelnen Kirchen Volk und Klerus schied, ist wohl nichts anderes als eben der Lettner. Vgl. auch Sauer 173.

Verum in jam dicta feria secunda (der ersten Fastenwoche) custodes ecclesiae omnem apparatum auri et argenti, coronarum et lampadarum in thesauro reponent et post psallentium fratrum chorum cortinis ambient et crucifixum linteo celabunt et altare Domini et sancta sanctorum velabunt. Am Mittwoch der Karwoche wurden die cortinae, welche um den Mönchschor ausgespannt waren, entfernt, die übrigen vela aber vorläufig noch belassen. Feria autem quarta mane cortinas custodes deponent, linteamina vero, quae celant sancta sanctorum et crucifixos sic permanebunt[6].

Die Consuetudines Farfenses enthalten für den Mittwoch nach Palmsonntag die Anweisung: Post completorium cortina tollenda, quae inter chorum et altare pendebat diebus quadragesimae[7]. Da die Consuetudines Farfenses sich auf dem Brauch von Cluny gründen[8], liegt die Annahme nahe, daß auch das Fastenvelum von dort nach Farfa gekommen sei.

Aelfric von Winchester sagt bezüglich der Sitte, in der Fastenzeit vor dem Altar ein Velum auszuspannen[9]: In quadragesima reliquiae et cruces occultantur et velamen inter sancta sanctorum et populum ponitur, quia absurdum putamus, crucem adorare dum alleluja relinquimus. Das Fastenvelum war sonach auch schon in England um 1000 bekannt und in Gebrauch.

Um das letzte Viertel des 11. Jahrhunderts bezeugt Lanfranc von Canterbury (1070—1089) in seinen Decreta pro ordine s. Benedicti das Bestehen der Gepflogenheit, in der Fastenzeit zwischen Altar und Chor einen Vorhang anzubringen[10]: Dominica prima Quadragesimae, post completorium suspendatur cortina inter chorum et altare. An Festtagen wurde er bei der Messe zurückgezogen[11]; entfernt wurde er nach der Komplet des Mittwochs der Karwoche[12].

Um 1080 spricht Abt Wilhelm von Hirsau in seinen Constitutiones Hirsaugienses von dem Brauch: Dominica quadragesima prima post completorium suspenditur velum inter majus altare et chorum, in feria quarta ante Pascha ibidem auferendum[13]. Um 1100 tun das gleiche die Consuetudines von St-Benigne zu Dijon[14].

Im Beginn des 12. Jahrhunderts gedenken des Honorius Gemma animae[15] und Rupert von Deutz[16] des Gebrauches des Fastenvelums. Andere liturgische Schriften des 12. Jahrhunderts, die das Fastenvelum erwähnen, sind das Sacramentarium[17] und das Speculum ecclesiae des Honorius[18], Hugos von St. Victor Traktat De sacramentis[19], das Rationale divinorum officiorum des Johannes Beleth[20] und das Mitrale des Sicardus von Cremona[21].

Von Consuetudinarien des 12. Jahrhunderts, die das Fastenvelum kennen, seien beispielsweise genannt die Consuetudines von Le Bec in der Normandie[22], der Usus Cisterciensium[23], das Ordinale von Val-des-Choux (Vallis caulium)[24], das Ordinarium des Dekans Liziardus von Laon (um 1155)[25], ein um 1200 geschriebener Ordo legendi et cantandi Remensis ecclesiae[26] sowie die in ihrer heutigen Form zwar erst aus der Frühe des 13. Jahrhunderts stammenden, jedoch zweifellos

---

[6] Mart. monach. app. I; IV, 297 f. St-Vannes, vordem weltliches Stift, wurde 942 Benediktinerkloster. Die Consuetudines stammen wohl aus der Zeit nach dieser Umwandlung.

[7] Br. Albers, O. S. B. Consuetudines Farfenses (Stuttgardiae 1900) 46; vgl. auch 34.

[8] L. c. Prooemium VI s. und prologus des Verfassers 1.

[9] H. Thurston, Lent and holy welk (London 1104) 101.

[10] C. 3 (M. 150, 453).

[11] M. 150, 454.

[12] C. 4 (l. c. 458).

[13] L. 2, c. 24 (M. 150, 1091).

[14] Mart. monach. l. 3, c. 10, n. 1; IV, 111.

[15] Gemma animae l. 3, c. 46 und 74 (M. 172, 656 662).

[16] De divinis officiis l. 4, c. 9 (M. 170, 96).

[17] C. 5 (M. 172, 743).

[18] M. 172, 887.

[19] L. 2, p. 9, c. 7 (M. 176, 474).

[20] C. 85 (M. 202, 89).

[21] L. 6, c. 5 (M. 213, 260).

[22] Mart. monach. l. 3, c. 10, n. 1; IV, 111.

[23] L. 1, c. 15 (M. 166, 1396).

[24] C. De quadragesima; ed. W. de Grey Birch (London 1900) 10.

[25] U. Chevalier, Ordinaires de l'église cathédrale de Laon (Paris 1897) 89.

[26] U. Chevalier, Sacramentaire de l'abbaye de Saint-Remy (Paris 1900) 276.

den Brauch des 12. Jahrhunderts wiedergebenden Consuetudines s. Osmundi von Salisbury[27]. Besonders ausführlich verbreitet sich das letztgenannte Consuetudinarium sowie der Usus Cisterciensium über den Brauch. A sabbato praecedente (dem Samstag vor dem ersten Fastensonntag) usque ad quartam feriam ante pascha, heißt es in jenem, velum quoddam dependeat in presbyterio inter chorum et altare, quod per totam quadragesimam in feriis, quando de feriis agitur, debet esse demissum, nisi dum evangelium legitur. Tunc enim interim extollitur et elevatum dependet, quoadusque a sacerdote dicatur: Orate fratres. Et si in crastino sequatur festum novem lectionum de cetero eo die non demittatur nec etiam ante proximas matutinas feriales. Si tamen in ipso festo fiat missa „de jejunio", dimittitur velum usque ad inceptionem evangelii et non ulterius. Quarta autem feria ante pascha, dum passio Domini legitur, ad prolationem ipsius clausulae: Velum templi scissum est, praedictum velum in aream presbyterii decidat.

In den Inventaren des 12. Jahrhunderts ist das velum quadragesimale meist unter den cortinae einbegriffen, die in ihnen aufgezeichnet sind. Nur selten wird es ausdrücklich mit seiner Sonderbezeichnung aufgeführt, wie z. B. in dem Inventar des Klosters Prüfening von 1165, in dem unter den vela auch in quadragesima appendenda linea vela 3 verzeichnet werden[28]. Das Registrum von Rochester verewigt um 1200 die Schenkung eines Fastenvelums mit dem Eintrag: Sungiva reclusa dedit velum, quod extenditur in quadragesima inter conventum et majus altare[29]. Bischof Wilhelm Brewere von Exeter (1224—1244) schenkte zufolge dem Register von Exeter seiner Kathedrale ein velum quadragesimale pulcrum et nobile[30]. Daß in der Laurentiuskirche zu Lüttich im 12. Jahrhundert das Fastenvelum in Gebrauch war, entnehmen wir einem eingehenden Bericht über den Blitzschlag, der dieselbe am 20. März 1182 traf. Der Blitz drang auch in den Altarraum, ohne jedoch im geringsten die Vorhänge zu verletzen, welche, wie es in der Fastenzeit üblich war, vor dem Kreuz in der Mitte der Kirche und vor den Chorschranken hingen und oben fast bis zur Decke, unten beinahe bis zum Boden reichten[31].

Wie es scheint, kam die Sitte, in der Fastenzeit ein Velum vor dem Altar aufzuhängen, diesseits der Alpen auf, und zwar in den Klosterkirchen. Sie erlangte aber allmählich die weiteste Verbreitung; denn wir finden sie im spätern Mittelalter ebensowohl heimisch in Spanien und in Frankreich, wie in England und den Niederlanden, in Deutschland und der Schweiz. Anfänglich mögen es außer Klosterkirchen nur Stiftskirchen und Kathedralen gewesen sein, in denen man das Fastenvelum zur Anwendung brachte, aber schon im 13. Jahrhundert finden wir es auch in Pfarrkirchen verwertet, vor allem in England, wo es sogar durch einzelne Synoden des 13. Jahrhunderts ausdrücklich vorgeschrieben wird.

So soll nach den Statuten der Synode von Worcester aus dem Jahre 1240 in jeder Kirche sein unum velum quadragesimale[32], die Synode von Exeter des Jahres 1287 bestimmt sogar, es solle jeder Altar mit einem solchen ausgestattet werden[33]: Ad quodlibet altare velum quadragesimale. Die Beschaffung des Fastenvelums fiel wie die Statuten des Erzbischofs Walter Gray von York (1250), des Erzbischofs Johannes Peckham von Canterbury (1281) und der Synode von Merton (1300) bestimmen, zu Lasten der Pfarrgemeinde[34]. Um Mißbräuchen und Ausschreitungen vorzubeugen, untersagten die Konstitutionen des Bischofs Richard Poore von Salisbury von 1217[35],

[27] W. H. Rich. Jones, Vetus registrum Sarisberiense I (London 1883) 170.
[28] N. Arch. XIII (1888) 562.
[29] Revue XXXVIII (1888) 338.
[30] J. N. Dalton, Ordinale Exoniense II (London 1909), 546.
[31] M. G. SS. XX, 612.
[32] C. 1 (H. VII, 331).
[33] C. 12 (H. VII, 1088).
[34] H. VII, 431 878 1212.
[35] C. 25 (l. c. 96).

die Synodalstatuten des Erzbischofs Edmund von Canterbury von 1236[36], die Konstitutionen eines ungenannten englischen Bischofs von ca. 1237[37] und die Synode von Exeter des Jahres 1287[38], die Frauen in der Fastenzeit anders als vor dem Velum Beicht zu hören.

Es war, wie es scheint, im allgemeinen mehr nur Brauch und Herkommen, ein Velum in der Fastenzeit vor den Altären oder doch wenigstens vor dem Hochaltar anzubringen, als strenge Vorschrift. Die geringste Verbreitung scheint das velum quadragesimale in Italien gefunden zu haben. Daß es indessen auch hier nicht unbekannt war, erhellt z. B. aus den Consuetudines von Farfa, aus dem Mitrale des Sicardus von Cremona[39] und aus dem Ordinarium des Bischofs Lukas von Cosenza (1203—1224), das eingehende Anweisungen gibt, wann das Velum aufzuhängen, zu entfalten, zurückzuziehen und zu entfernen sei[40]. Aufgehängt werden sollte es nach der Komplet des ersten Fastensonntags, zurückgezogen sein, und zwar sowohl am Hochaltar wie an den übrigen Altären, falls auch diese mit einem Fastenvorhang versehen waren, von der ersten Vesper an an den Sonntagen und an allen einfallenden Festen von neun Lektionen. Nur bei der Messe de feria, die an Festtagen nach der Non gehalten wurde, war es zu schließen. Lediglich am Hochaltar wurde es geöffnet, wenn nach der Sext eine Prozession statthatte, doch nur für die Dauer dieser Prozession, desgleichen bei Exequien und bei der Vornahme der hl. Weihen. In einigen Kirchen des Königreichs Neapel war nach Catalani das Fastenvelum noch 1739 im Gebrauch[41].

II. WEISE DES GEBRAUCHES DES FASTENVELUMS

Das Fastenvelum wurde gewöhnlich nach der Komplet des ersten Fastensonntags aufgehängt. Indessen fehlte es nicht an Ausnahmen. So geschah das zu Laon[1] sowie in einigen Kirchen des Königreichs Neapel[2] erst am Montag der ersten Fastenwoche, und zwar nach Beendigung der Prim, im St.-Apern-Kloster zu Toul nach der Non des ersten Fastensonntages[3], zu Bursfeld bereits am Vorabend des Aschermittwochs[4], zu Salisbury[5] und Fleury am Samstag vor dem ersten Fastensonntag[6]. Entfernt wurde es der Regel nach am Mittwoch der Karwoche, und zwar entweder bei den Worten der Passion: Et velum templi scissum est[7] oder nach der Komplet[8], doch fehlte es auch hier nicht an Ausnahmen.

So wurde das Velum zu Laon schon nach den Vespern des Montags der Karwoche zurückgezogen, am Karfreitag aber für die Zeremonie der adoratio crucis noch einmal geschlossen, weil zwei Diakone hinter dem Vorhang das Populo meus zu singen hatten[9].

Wenn Honorius bemerkt, es werde das Velum zu Ostern weggenommen[10], so bedient er sich zweifellos einer ungenauen Ausdrucksweise, zu der er durch seine symbolische Deutung des Fastenvelums geführt wurde. Der Sinn seiner Worte kann

---

[36] C. 17 (l. c. 270).
[37] De poenitentia (l. c. 307).
[38] C. 5 (l. c. 1079).
[39] Vgl. oben S. 149.
[40] Jos. Catalani, Pontificale rom. t. III, tit. 2, § 28 (Romae 1740) p. 11.
[41] L. c. und t. II, tit. 17, § 6; p. 303.
[1] U. Chevalier, Ordinaire de l'église cathédrale de Laon (12e siècle), (Paris 1897) 89.
[2] Catalani l. c.
[3] Mart. monach. l. 3, c. 10, n. 1; IV, 111.
[4] Ebd.
[5] Vgl. oben S. 150.
[6] Mart. l. c.
[7] Ebd.; vgl. ferner z. B. Ordinarium von Bayeux (U. Chevalier, Ordinaire de la cathédrale de Bayeux) (Paris 1902) 121, das Ordinarium von St-Lô zu Rouen und Joh. Abrinc. De offic. eccl. (M. 147, 48 166).
[8] Vgl. z. B. Usus ord. Cisterc. l. 1, c. 19 (M. 166, 1398); Guidon. Disciplina Farfens. l. 1, c. 1 (M. 150, 1197), Lanfranc. Decreta pro ord. s. Bened. s. 4 (M. 150, 458).
[9] U. Chevalier, Ordinaire de la cath. de Laon 114.
[10] Gemma l. 1, c. 46 (M. 172, 657).

nur sein, am Ostertag sei dieses entfernt und alles Volk schaue den Altar in seinem Schmuck. Dann in dem Kapitel über die feria quarta der Karwoche sagt er ausdrücklich: Hoc die velum deponitur, quia in passione Christi velum scinditur et inimicitia inter Deum et homines solvitur[11]. Wirklich war mit dem Ritus des Gottesdienstes der drei letzten Kartage ein Verbleiben des Vorhanges schwer vereinbar; höchstens konnte man ihn, wie es zu Laon bei der adoratio crucis geschah, vorübergehend bei einer bestimmten Zeremonie wieder vorziehen. Es ist daher gleichfalls nicht genau, wenn Hugo von St. Viktor in seiner Schrift De sacramentis bemerkt: Usque ad resurrectionem non auferetur[12]. Auch er will lediglich den Ostertag in Gegensatz stellen zu der Fastenzeit. Wenn aber Durandus sagt: In parasceve omne velum tollitur[13], so will das nicht heißen, daß alle Velen, auch das Fastenvelum, bis Karfreitag blieben, und daß mit den übrigen auch dieses erst am Karfreitag entfernt wurde, sondern nur, daß an letzterem kein Velum belassen wurde; deren es ja außer dem velum quadragesimale, das vor dem Altar aufgehängt war, noch andere gab.

Wegen der Gepflogenheit, das Fastenvelum am Mittwoch der Karwoche bei den Worten der Passion: Velum templi scissum est, auf den Boden herabfallen zu lassen und dann zu entfernen, nannte man es auch wohl velum templi. Unter diesem Namen begegnet es uns beispielsweise in den Kirchenrechnungen von St. Donatian zu Brügge von 1376—1377, in denen es bezüglich des Fastenvelums heißt: Item pro reparando velum templi et cortinis in quadragesima usitandis cum annulis cupreis ad dictas cortinas 28 sol.[14], desgleichen in einem Inventar des Prager Domes von 1483: Velum templi pro quadragesima[15]. Noch in einem Inventar von Hennersdorf in Schlesien aus dem Jahre 1579 führt es diese Bezeichnung: Item velum templi[16].

An den Sonntagen der Fastenzeit wurde nach allgemeinem, wohl ausnahmslosem Brauch das Fastenvelum auf- oder zurückgezogen, da man den Sonntag als den Gedächtnistag der Auferstehung des Herrn betrachtete. Complicantur, quod hi dies ad tempus paschatis pertineant, sagt Beleth[17]. Retrahitur vel elevatur vespere cujuslibet sabbati quadragesimae, quando officium dominicae inchoatur . . ., quia dominicam recolit (clerus) resurrectionem, gibt Durandus an[18]. Auch an den in die Fastenzeit eintreffenden Festen von neun oder zwölf Lektionen, also an Festen, die im Tagesoffizium nicht bloß kommemoriert wurden, zog man meist das Velum zurück[19], anderswo geschah das jedoch nur an wenigen bestimmten Festen. So lesen wir im Liber ordinarius ad usum Remensis ecclesiae: In annuntiatione beatae Mariae... cortinae in circuitu chori levantur, quod non fit in alio festo sanctorum in quadragesima nisi tantum in dominicis et in festo beate Mariae Aegyptiacae[20].

Daß man bei der Vornahme von Weihen, bei Exequien corpore praesente, bei Einkleidung von Novizen und ähnlichen Akten den Vorhang zeitweilig entfernte, wie das beispielsweise der Usus Cisterciensium und das vorhin angeführte Ordinarium des Bischofs Lukas von Cosenza ausdrücklich anordnen, war durch die Natur der Sache geboten.

---

[11] C. 74 (l. c. 662).

[12] L. 2, pars 9, c. 7 (M. 176, 474).

[13] Rationale l. 1, c. 3, n. 36.

[14] Beffroi II (1864/65) 42.

[15] Podlaha LXXXIX.

[16] J. Jungnitz, Visitationsberichte der Diözese Breslau I (Breslau 1902) 68.

[17] Rationale c. 85 (M. 202, 89).

[18] Rationale l. 1, c. 3, n. 36.

[19] Martène, De monach. rit. l. 3, c. 9, n. 1; ed Antuerp. IV, 111; Durandi Ration. l. c. n. 38; Ordinarium von St-Lô zu Rouen (M. 147, 166); Ordinale von Val-des-Choux: In sabbatis et vigiliis sanctorum XII lectionum ante vesperas a conspectu presbyterii est cortina retrahenda et in crastino post completorium expandenda (vgl. oben S. 149); Consuetudines s. Osmundi (vgl. oben S. 150); Usus Cisterciensium l. 16, c. 15 (M. 166, 1396); Ordinarium des Bischofs Lukas von Cosenza u. a.

[20] U. Chevalier, Sacramentaire de l'abbaye de Saint-Remy (Paris 1900) 177. Das Ordinarium wurde um 1274 geschrieben. Ein um 1200 entstandener ordo legendi et cantandi Remensis ecclesiae sagt: In annuntiatione... cortinae in circuitu chori levantur, quod non fit in festivitatibus reliquis, scilicet s. Petri, s. Gregorii et s. Benedicti, sed tantum in dominicis diebus (ebd. 276).

Während der Messe blieb das Fastenvelum an den Tagen, an denen es vorgezogen war, ursprünglich, wie es scheint, meist stets geschlossen, auch während der Wandlung. Nach dem Usus Cisterciensium sollte es vor dem Evangelium so weit und so lange weggezogen werden, daß der Priester vom Abt und der Diakon vom Priester frei den Segen erbitten konnte[21]. Zu Farfa wurde es bei der Opferung[22], in St-Lô zu Rouen[23] und zu York[24] beim Evangelium, zu Salisbury vom Evangelium an bis zum Orate fratres nach der Opferung[25] aufgehoben oder zusammengeschoben, und so war es sicher auch anderswo hier und da üblich. Wenn man das Velum für die Zeit der Verlesung des Evangeliums entfernte, so geschah das wohl mit Rücksicht auf die Würde und Heiligkeit des Evangeliums. Bei der Opferung wurde es, wie es scheint, geöffnet, wo noch der alte Brauch bestand, daß bei der Opferung alle oder doch ein Teil der bei der Messe Anwesenden ihre Oblation zum Altare brachten. Das Fastenvelum bei der Wandlung zu lüften, wurde erst im späteren Mittelalter üblich; ohne Zweifel im Zusammenhange mit dem Umstande, daß es Sitte geworden war, alsbald nach der Konsekration die hl. Gestalten zu erheben und dem Volk zur Anbetung zu zeigen. Singulis diebus ante elevationem Dominici corporis abstrahatur (cortina) et, ea facta, retrahatur, heißt es in einem um 1300 geschriebenen Ordinarium des St.-Apernklosters zu Toul[26]; dum dicatur Sanctus retrahatur usque post elevationem sacramenti, lesen wir in einem dem 15. Jahrhundert angehörenden Ordinarium von Tournai[27]. Aus einem Missale von York ersehen wir, daß das Fastenvelum auch bei der am Mittwoch und Freitag der Fastenzeit stattfindenden Prozession sowie in Anwesenheit des Erzbischofs beim Confiteor gelüftet wurde[28].

Zweck des Fastenvelums war, den Altar zu verdecken, und zwar für alle, die am Gottesdienste teilnahmen oder ihm anwohnten, ohne unmittelbar am Altar beschäftigt zu sein, also nicht bloß für das in der Kirche anwesende Volk, sondern auch für die im Chor anwesende Geistlichkeit. In Kloster- und Stiftskirchen sowie in Kathedralen befand es sich daher nicht am Eingang des Chores, sondern zwischen dem Chorraum, in dem das Chorgestühl stand, und dem Presbyterium, dem eigentlichen Altarraum, in welchem der Altar seinen Platz hatte.

In Pfarrkirchen war es am Eingang des Chores, dem sog. Triumphbogen, angebracht[29] (Tafel 146).

Befand sich dort, wie das nicht selten der Fall war, ein sog. Apostelbalken, so war es an diesem aufgehängt. Damit das Fastenvelum seinen Zweck erfülle, mußte

---

[21] Usus ord. Cisterc. l. 1, c. 15 (M. 166, 1396).

[22] Consuet. Farf. c. 43 (ed. Albers 34): Cortinam quae est inter chorum atque altare ad offerendum aliquatenus sustollant.

[23] Ordinarium von St-Lô (M. 147, 166): Sciendum quod in omnibus missis, quae de quadragesima dicuntur, cortina debet esse collecta, dum evangelium legitur, sed lecto evangelio statim expandatur.

[24] Beffroi II (1864/65) 46: Velum habeatur suspensum . . . nisi dum legitur evangelium et ad elevationem.

[25] Consuetud. s. Osmundi c. 101 (vgl. S. 150).

[26] Mart. monach. l. 3, c. 10, n. 1; IV, 111.

[27] Beffroi II (1864/65) 45; vgl. auch den Brauch zu York (s. Note 24) und das Caeremoniale Benedict. Congr. Bursfeld. c. 31; (Paris 1610) p. 85: Omnibus etiam privatis diebus removeatur cortina ad elevationem missae conventualis.

[28] Beffroi II, 46: Suspensum habeatur nec abstrahatur, nisi . . . ad processionem feria IV et VI . . . In praesentia tamen praelati amoveatur velum ad Confiteor.

[29] Auf der Miniatur steht vor dem weißen Fastenvelum, das an einer Stange aufgehängt ist, sich vor dem ganzen Chor hinzieht und den Hochaltar dem Blicke völlig entzieht, der in mittelalterlichen Kirchen so beliebte Kreuzaltar. Er ist mit weißen seitlichen Velen versehen, sein Retabel und die auf diesem sich erhebenden Figuren einer Kreuzigungsgruppe aber sind mit weißen Tüchern verhüllt, die mit Kreuzen geschmückt sind. Neben dem Altar steht rechts und links ein Beichtstuhl. Ein anderer befindet sich im linken Vordergrund der Miniatur.

es unten bis nahe zum Fußboden reichen, oben aber so hoch hinaufgehen, daß es den Altar hinreichend verdeckte.

III. DAS FASTENVELUM IN DER NACHMITTELALTERLICHEN ZEIT

Seit Ausgang des Mittelalters kam das Fastenvelum allmählich in Abgang. In England, wo es vor allem üblich gewesen war, bereitete die sog. Reformation seiner weiteren Benutzung ein völliges Ende. Anderswo fiel es dem veränderten Geschmack zum Opfer. Doch war auch wohl die Zunahme der in die Fasten einfallenden Heiligenfeste seiner weiteren Verwendung nicht günstig. Immerhin ist sein Gebrauch bis heute niemals ganz ausgestorben.

Namentlich besteht derselbe noch immer in manchen Kirchen Siziliens. Wer in der Fastenzeit Palermo, Cefalù, Trapani, Syrakus besucht, kann das Fastenvelum dort noch jetzt in vielen Kirchen antreffen. Auch in Spanien kommt es noch hier und da zur Anwendung, wie in der Kathedrale zu Toledo, Sevilla und der Kathedrale zu Tarragona, wo ich selbst es zu sehen Gelegenheit hatte. In Frankreich hat sein Gebrauch ganz aufgehört. Es ist mir keine Kirche bekannt geworden, in der es daselbst in der Fastenzeit jetzt mehr gebraucht wird.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts fand Le Brun-Desmarettes das Fastenvelum, einen großen Vorhang von violetter Farbe, noch in St-Sauveur zu Rouen[1]. In der Kathedrale zu Angers erhielt es sich bis zur Revolution in Gebrauch. In einem Inventar von 1643 wird es beschrieben als un grand rideau simple comme du crespe, couleur de pourpre, servant depuis le premier lundy de carême jusqu'au mardy des ténèbres au devant du grand autel[2]. In Notre-Dame zu Paris soll sich die Verwendung des Fastenvelums bis in das 19. Jahrhundert behauptet haben[2a].

In Deutschland hieß das Fastenvelum Hungertuch, Fastentuch. Item noch ein hungerdoich ader die vast, hangende vur dem choir aff, sagt beispielsweise ein Inventar von St. Brigida zu Köln von 1541[3]; item ein mechtig schon fastentuoch oder hungertuoch uff 200 linwat, ein Verzeichnis des Berner Kirchenschatzes aus dem Jahre 1586[4]. Um den Ausgang des 15. Jahrhunderts muß es in Deutschland sehr gebräuchlich gewesen sein. Doceat te velum expansum — in hoc saltem lege — abstinentiam et temperantiam, mahnt Geiler von Kaisersberg in seiner 75. Predigt über das Narrenschiff[5], der Osnabrücker Augustiner Gottschalk Holen aber schreibt um 1500 in einer Predigt auf den Aschermittwoch, in der er die verschiedenen Fastenbräuche aufzählt: Quintum, quod hoc tempore suspendatur communiter velum inter sacerdotem et populum in omnibus ecclesiis, quod ideo fit, ne populus sacerdotem videat, quia, cum nunc homines sint magnis involuti peccatis, non sunt digni videre sacerdotem celebrantem, qui ibi gerit personam Christi[6]. Allein es kam auch in Deutschland seit dem 16. Jahrhundert immer mehr außer Verwendung.

In den ermländischen Inventaren werden zwar aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts noch oft vela quadragesimalia erwähnt, doch handelt es sich bei denselben meist um Tücher, mit denen man das Retabel oder das Altarbild in der Fastenzeit verdeckte. So z. B. im Inventar von Rössel[7]: Vela quadragesimalia 12 ad altaria pertinentia; im Inventar von Mehlsack[8]: Auf drey altar 3 alte fasttücher; im Inventar von Heilsburg[9]: Velamina 9 detrita, quibus in quadragesima solent obduci altaria; im Inventar von Braunsberg[10]: Item vela quadragesimalia ad omnia altaria. Ebenso sind nicht Hungertücher, sondern Tücher zum Verhüllen des Altarbildes

[1] Voyages liturgiques (Paris 1718) 417.
[2] Revue XXXIV (1884) 288.
[2a] Zeitschrift VII (1894) 186.
[3] Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein XLV (1886) 128.
[4] Mone, Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit V (1836) 376.
[5] Kirchenschmuck IX (1861) 58.
[6] Ebd.
[7] Hipler 75.
[8] Ebd. 67.
[9] Ebd. 62.
[10] Ebd. 50.

oder Altaraufsatzes gemeint, wenn vela quadragesimalia bei einzelnen Nebenaltären aufgeführt werden, wie beispielsweise bei dem Michaels-, dem Wenzels-, dem Augustinus- und dem Georgsaltar des Frauenburger Domes[11]. In einzelnen Fällen ist aus den Inventaren freilich nicht zu ersehen, welcher Art das velum quadragesimale war, das in ihnen aufgeführt wird[12], ein Hungertuch war jedoch wohl das velum magnum quadragesimale zu Rössel[13], sowie das velum quadragesimale unum, das neben linteamina 6 parvi valoris pro velandis altaribus tempore quadragesimali in dem Inventar von Wartenburg verzeichnet ist[14].

Von schlesischen Inventaren des späten 16. Jahrhunderts erwähnt ein Inventar von Hennersdorf aus dem Jahre 1579 ein Fastenvelum unter dem Namen velum templi[15]; ein Inventar von Ottmachau aus dem gleichen Jahre vermerkt ein solches unter der gewöhnlichen Bezeichnung „Hungertuch“[16].

Am zähesten behauptete sich das Fastenvelum auf deutschem Boden im westfälischen Münsterlande, wo es noch heute an manchen Orten, wie zu Koesfeld, Havixbeck, Dülmen, Billerbeck, Emsdetten, Harsewinkel, Nottuln, Warendorf u. a. in Gebrauch ist[17]. An einigen wurden noch im letztverflossenen Jahrhundert neue angefertigt. Auch zu Freiburg i. Br. findet es noch Verwendung.

Zu Tarragona, Sevilla und Toledo hat das Fastenvelum noch seinen ursprünglichen Zweck und Charakter. Es ist hier beim Eingang des Altarraumes etwa dreieinhalb bis vier Meter hoch über dem Boden so an einer quer von der einen Wand bis zur anderen ausgespannten Schnur aufgehängt, daß die beiden Teile, aus denen es besteht, zurück- und vorgezogen werden können, so breit, daß es, geschlossen, die ganze Breite des Altarraumes einnimmt, und so lang, daß es bis nahe zum Grund herabreicht und den Altar wie den an ihm zelebrierenden Priester ganz oder fast ganz verdeckt. Geöffnet wird es nur, wenn der Priester zum Altar tritt, wenn er nach der Konsekration die hl. Gestalten emporhebt und wenn er den Altar verläßt.

In Sizilien hat das Velum seine alte Bedeutung heute verloren. Es hängt so hoch, daß es mindestens zweieinhalb bis drei Meter vom Boden entfernt bleibt und den Altar samt dem Priester unverhüllt läßt. Ist es aber länger, so pflegt es in der Mitte mit einem rechteckigen oder bogenförmigen Ausschnitt versehen zu sein, der einen Durchblick auf den Altar gestattet. Das Velum ist sonach in Sizilien zum bloßen Symbol geworden. Es soll lediglich daran erinnern, daß die Fastenzeit eingetreten ist. Auch in den westfälischen Kirchen, in denen sich der Gebrauch des Fastentuches erhalten hat, ist dasselbe so hoch aufgehängt, daß es den Altar nicht mehr verdeckt, und darum nur noch ein Hinweis auf die gerade herrschende Fastenzeit.

IV. BESCHAFFENHEIT DES FASTENVELUMS

Über die Beschaffenheit des Fastenvelums liegen aus der Vergangenheit wenige Angaben vor. Nach Durandus war es varia pulchritudine gewebt, also mit allerlei Ornament versehen. Die Inventare schweigen über Stoff und Ausstattung des Fastenvelums fast ganz.

Daß es auch wohl aus Seide gemacht wurde, ersehen wir beispielsweise aus dem Inventar von Westminster von 1388[1], in dem es unter der Rubrik De velo et pannis quadragesimalibus heißt: Velum est unum pro magno altari de serico, in medio divisum, crocei et blodii coloris, aus dem Inventar der Kathedrale zu Salisbury

---

[11] Ebd. 33 35 38 39. Vgl. auch Fr. Dittrich, Innere Ausstattung der Kirchen des ausgehenden Mittelalters im deutschen Nordosten in Zeitschrift III (1890) 181.

[12] Vgl. z. B. Allenstein (Hipler 41), Gutstadt (ebd. 55), Seeburg (ebd. 72).

[13] Ebd. 75.

[14] Ebd. 82.

[15] Vgl. oben S. 152.

[16] J. Jungnitz, Visitationsberichte der Diözese Breslau I (Breslau 1902) 83.

[17] Zeitschrift VII (1894) 190.

[1] Archaeol. LII 2 (1890) 241.

von 1222, das ein velum unum de serico quadragesimale verzeichnet[2], und aus dem Inventar der Abtei Fécamp von 1375: La grant courtine de cendal pour caresme que l'on tent devant l'autel[3]. Allein die großen seidenen Fastenvelen waren zu kostspielig und konnten darum nur von reichen Kirchen beschafft werden. Für gewöhnlich bestand deshalb das Velum nicht aus Seide, sondern aus Leinen, namentlich aber aus weißem Leinen.

Damit der Vorhang leichter geöffnet und wieder geschlossen werden könne, wurde er wohl in der Mitte geteilt — In medio divisum, sagt das Inventar von Westminster — und so geschieht es noch heute mit ihm in Spanien. Ein solches in der Mitte geteiltes Fastenvelum sehen wir auf einer interessanten Miniatur aus dem Ende des 15. oder Beginn des 16. Jahrhunderts. Es erscheint nach beiden Seiten etwas zurückgeschoben, da das Bild den Moment der Wandlung darstellt. Das Velum ist hier mittels Schlingen an einer anscheinend eisernen Stange aufgehängt, die den Chor zweifach vor dem Altar durchquert und auf den Kapitellen der Chorpfeiler ruht (Tafel 146). In anderen Fällen war es an einer Stange angebracht, die von dem Gewölbe der Kirche herabhing. Um es zur Seite und wieder vorschieben, auseinander und wieder zusammenziehen zu können, versah man das Velum ähnlich wie die beiderseits vom Altar aufgehängten Velen mit Ringen oder Schlingen. Velum magnum ex candente lino inter chorum et summum altare appensum cum chordis et annulis requisitis, vermerkt das Inventar des Kings College zu Aberdeen von 1542[4]. Über die Verzierung des Fastenvelums entnehmen wir den Inventaren nichts von Belang. In der Regel werden sie ohne allen Schmuck gewesen sein, höchstens, daß man sie mit einem aufgenähten oder aufgemalten Kreuz versah. Ein Fastenvelum zu Dijon, das 1562 angefertigt wurde, war mit Lilien und Palmen bemalt[5].

Mit Bildwerk waren in reichster Fülle vier vela quadragesimalia in St. Ulrich zu Augsburg bestickt, von denen uns eine ausführliche Beschreibung aus dem Jahre 1493 erzählt[6]. Sie entstanden unter Abt Udalscalcus (1126—1149), der selbst die Inschriften dichtete, von welchen die Bilder der Velen begleitet waren. Eines zeigte in sechs Zonen Begebenheiten aus dem Leben des hl. Ulrich. In der siebenten waren außer drei Szenen aus dem Martyrium der hl. Afra vier als Scuiger, Cunrat, Cristina und Germu bezeichnete Personen dargestellt, welche dem Abt Udalscalcus das Velum überreichten, die Stifter oder Verfertiger desselben. Das zweite war in neun Reihen aufgeteilt. In jeder waren ein Heiliger, Engel und die Personifikation einer Tugend abgebildet, so in der ersten Maria, einer der Throne, Seraphim und Cherubim sowie die Figur der Virginitas, in der zweiten außer zwei Engeln der hl. Gregor d. Gr. und die Gestalt des sacerdotium. Alle Bilder waren durch Inschriften gekennzeichnet, die Engel und Tugenden aber hielten außerdem ein Band mit einem entsprechenden Spruch in der Hand. Das dritte velum quadragesimale zeigte in acht Reihen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament. In den der letzten Zone beigegebenen Versen waren Abt Udalscalcus und ein gewisser Gerardus als Stifter, ein Frater Beretha als Maler und Sticker genannt: Udalscalcus pannum Gerardusque ministrat, cum Beretha frater pictoris acusque laborem. Das vierte enthielt in acht Reihen teils biblische Darstellungen, teils allegorische Bilder, wie die Werke der Barmherzigkeit u. a. Es war nicht mehr ganz vollständig, da in der letzten Zone wenigstens vier Figuren fehlten. Es waren Stickereien von außerordentlichem Ideenreichtum und tiefstem Gehalt, wie so manche aus dem Geiste der Kunst des 12. Jahrhunderts geschaffen wurden. Übrigens waren nicht alle vela quadragesimalia, von denen uns Wittwer berichtet, Fastenvelen im Sinne des velum templi; denn er nennt das zweite,

---

[2] W. H. Rich. Jones, Vetus registr. Sariber. II (London 1884) 131.

[3] Bibl. de l'École des Chartes 4e sér. V (1859) 168.

[4] Pugin, Glossary of ecclesiastical ornaments (London 1844) 213.

[5] Jules d'Arbaumont et L. Marchant, Le trésor de la Sainte-Chapelle de Dijon (Dijon 1887) 17, Anm. 3.

[6] Wilh. Wittwer, Catalogus abb. monast. ss. Udalrici et Afrae c. 15 in A. Steichele, Archiv für die Gesch. des Bist. Augsburg III (Augsburg 1859) 116 s.

von dem er erzählt, ausdrücklich velum minus. Wahrscheinlich war nur das erste ein solches, das, nach der Fülle seiner Darstellungen zu urteilen, wohl das größte war. Die anderen mögen zum Verhüllen des Kreuzes, des Kreuzaltares oder sonst eines Altares gedient haben. Daß auch sonst wohl das Fastenvelum mit Stickereien verziert wurde, zeigt ein Eintrag des Obituariums der Kathedrale zu Langres, dem zufolge Abt Dominikus von Morimund derselben schenkte cortinam longam et latam, diversis operibus contextam, quae quadragesimali tempore tenditur inter altare et chorum[7].

Im späten Mittelalter wurde das Fastenvelum auch mit Malereien geschmückt. Noch haben sich zwei großartige Velen dieser Art erhalten, das eine befindet sich im Besitz der Stadtbibliothek zu Zittau, das andere im Dom zu Gurk. Das Hungertuch zu Zittau, das aus der dortigen Johanniskirche stammt und 1472 geschaffen wurde, ist bei einer Breite von 6,80 m 8,20 m hoch und in 90 Felder von 65 cm im Geviert aufgeteilt, die in zehn Reihen übereinander angeordnet sind und ebenso viele biblische Darstellungen umschließen (Tafel 148). Sie sind in Ölmalerei ausgeführt, beginnen mit dem Sechstagewerk, an das sich Szenen aus dem Alten Testament anschließen, bringen dann Begebenheiten aus dem Leben Marias, der Jugend, dem öffentlichen Wirken, der Passion und der Verherrlichung Christi, und schließen mit dem Gericht. Auf der Borte, welche die Reihen scheidet, steht unter jedem Bild eine dasselbe erklärende Inschrift. Um das Ganze zieht sich eine mit spätgotischem Blatt- und Blumenwerk geschmückte Umrahmung, die in den Ecken die Evangelistensymbole, in der Mitte der oberen Seite ein Rundmedaillon mit der Figur Moses', unten außer drei Wappen einen neben zehn offenen Getreidesäcken stehenden Mann, den Stifter Jakob Gorteler, enthält[8].

Das Fastentuch im Dom zu Gurk ist noch um ein gutes Stück größer als das Zittauer. Denn es mißt 8,37 m im Geviert und besteht aus hundert auf zehn Reihen verteilten quadratischen Feldern. Seine Aufmachung ist indessen etwas einfacher. Insbesondere fehlt ihm die prächtige Umrahmung, welche sein Gegenstück zu Zittau ringsum so wirkungsvoll einfaßt. Die gemalten Darstellungen, welche die hundert Felder füllen, geben auch auf ihm Begebenheiten aus dem Leben, dem Leiden und der Verherrlichung des Erlösers wieder. Sie schließen mit dem Gericht. Das heute nicht mehr benutzte Velum entstand 1458[9].

Ein bemaltes Hungertuch zu Güglingen (OA. Brackenheim) in Württemberg, das gleichfalls dem 15. Jahrhundert entstammte, 4 m breit und 7 m lang war, und sechzig biblische Bilder aufwies, ist 1849 beim Brande der Kirche zugrunde gegangen[10]. Auch ein bemaltes Fastentuch zu Gingen (OA. Geislingen), das eine Länge von zwölf Ellen hatte, in vier Reihen 32 Bilder aus dem Alten und Neuen Bunde aufwies, und noch 1781 vorhanden war, ist heute leider verschwunden. Erhalten hat sich nur die Rolle am Triumphbogen des Chores, an der es aufgehängt war und mittels deren es aufgerollt werden konnte[11].

Aus dem 17. Jahrhundert haben sich noch einige sehr bemerkenswerte, in Netzarbeit ausgeführte Hungertücher erhalten. Das älteste befindet sich zu Everswinkel (Kr. Warendorf) in Westfalen. Es entstammt dem Jahre 1614 und zeigt in der Mitte zwischen den vier Wappen Vos, Droste, Lange und Bueren eine Darstellung des Gekreuzigten mit der Überschrift: O crux ave, spes unica. In den vier Ecken sehen wir die Ölbergszene, die Geißelung, die Dornenkrönung und die Kreuztragung. Die Größe des Tuches beläuft sich auf 4,45 m im Geviert[12].

---

[7] D. C. II, 264. Unter opera verstand man bei Paramenten gewöhnlich gestickte Verzierungen

[8] Abb. in Kd. d. Königr. Sachsen, Stadt Zittau. Beil. III und IV nebst Angabe der Inschriften.

[9] A. Schnerich, Die beiden Gemäldezyklen des Domes zu Gurk 1894.

[10] Beschr. im Kunstblatt zum „Morgenblatt" 1847, 200 und in der Beilage des Staatsanzeigers 1875, 14.

[11] P. W. von Keppler, Württembergs kirchl. Kunstaltertümer (Rottenburg 1888) 116.

[12] Kd. der Prov. Westf., Kr. Warendorf 98.

Nur einige Jahre jünger ist das 5 m × 4,5 m große Hungertuch in der Stiftskirche zu Vreden. Es setzt sich aus elf Darstellungen zusammen. Die mittlere, welche die doppelte Höhe der übrigen hat, besteht aus einer Kreuzigungsgruppe, die zehn anderen, welche sich oben und an den Seiten um dieselbe herum anordnen, geben das letzte Abendmahl, das Gebet im Ölgarten, die Gefangennahme, das Verhör vor Pilatus, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Vorführung (Ecce homo), die Kreuztragung und die Auferstehung wieder. Die Bilder sind durch dichte Leinenstreifen getrennt, doch sind die Kreuzungsquadrate dieser Streifen gleichfalls in Filetarbeit ausgeführt. Sie enthalten die vier Evangelistenzeichen und sechzehn Wappen. Unter der Kreuzigungsgruppe des Mittelfeldes ist eine Inschrift angebracht, welche die Stifterinnen des Tuches und das Jahr seiner Herstellung (1619) nennt[13].

Dem Jahre 1622 gehört laut Inschrift das Fastentuch aus der Pfarrkirche zu Telgte bei Münster an (Tafel 147), das sich jetzt im Museum für Völkerkunde zu Berlin befindet. Es ist 7,20 m × 4,20 m groß und besteht aus 66 in sechs Reihen angeordneten quadratischen Feldern, die zur einen Hälfte aus dichtem Leinen, zur anderen aus Netzarbeit bestehen und schachbrettartig angeordnet sind. Die in Netzwerk ausgeführten Felder der vier oberen Reihen weisen Szenen aus dem Leiden und der Verherrlichung Christi auf, diejenigen der fünften das Lamm Gottes und die Evangelistensymbole, die der letzten den Sündenfall, vier alttestamentliche Vorbilder (Arche, Isaaks Opferung, die eherne Schlange und die Kundschafter mit der Traube) sowie die Widmungsinschrift: Ad passionis salutiferae memoriam et ecclesiae Telgetensis ornamentum Anno Domini MDCXXIII acu pictum. Um das Tuch herum zieht sich eine dichte, mit einem Spitzchen abgesetzte Borte[14].

Ein Hungertuch zu Freckenhorst wurde 1628 angefertigt. Es ist 6 m lang und 5 m hoch und besteht aus fünfzehn auf drei Reihen verteilten Feldern, die in der Art des Vredener Tuches zusammengesetzt sind und Passionsszenen enthalten. Die mittlere Darstellung der zweiten Reihe Christus am Kreuze mit Maria, Johannes, Maria Magdalena und zwei Engeln ist, weil Hauptbild, etwas größer als die übrigen. Auf den Kreuzungsstellen der die Bilder umfassenden Leinenstreifen sind in Filetarbeit die Wappen der 1628 zum Stift gehörenden Kanonissen angebracht, in den Ecken die Evangelistensymbole[15].

Nur fünf Felder weist ein kleines, bloß 2,59 × 2,10 m großes Fastentuch zu Beifang bei Werne (Kr. Lüdinghausen) auf, ein großes Mittelfeld mit der Darstellung des Gekreuzigten und je zwei kleinere Felder zur Rechten und Linken, die von Strahlen und Engelköpfen umgebende Symbole enthalten (Name Jesu, Name Mariä, fünf Wunden, Lamm Gottes). Auch hier trennen und umgeben breite Streifen von dichter Leinwand die Felder. Das Tuch trägt das eingestickte Datum 1659[16].

Ganz in Netzarbeit hergestellt ist ein nicht datiertes, doch jedenfalls dem 17. Jahrhundert angehörendes Hungertuch von 3,40 m Höhe und 3,32 m Breite zu Hellefeld bei Arnsberg. Figürliche Darstellungen fehlen auf ihm. Von den zwölf Feldern, aus denen es gebildet ist, zeigt eines das Lamm Gottes, die übrigen sind mit Ornament (Vasen, Blumen, Tieren u. a.) gefüllt. Um neun der Felder ziehen sich Inschriften, ausgenommen diejenige, welche das Lamm Gottes umgibt, Psalmenverse, welche Fastenstimmung zum Ausdruck bringen. Das Ganze umrahmt eine breite, mit schönem barocken Pflanzenornament gefüllte, an den beiden Seiten von einer Inschrift begleitete Borte. Die Inschrift gibt den Hymnus der Matutin des Fastenofficiums Ex more docti mystico wieder, ein weiterer Beweis, daß das Tuch ein wirkliches Fastenvelum ist[17] (Tafel 147).

---

[13] Schemat. Skizze und teilw. Abb. in Kd. der Prov. Westf., Kr. Ahaus 88.

[14] Zeitschrift VII (1894) 183 und Kd. der Prov. Westf., Kr. Münster Land Tfl. 113.

[15] Kd. der Prov. Westf., Kr. Warendorf 114.

[16] Abb. in Kd. der Prov. Westf., Kr. Lüdinghausen 113.

[17] Abb. in Kd. der Prov. Westf., Kr. Arnsberg 73. Die beiden voiles de carême, welche 1863 zu Mecheln ausgestellt waren (Beschrei-

Das Fastenvelum zu Tarragona, Sevilla und Toledo besteht aus weißer Leinwand und ist völlig schmucklos. In Sizilien sind die Fastenvelen auch wohl von violetter Farbe. Als Verzierung zeigen sie bald ein einfaches Kreuz, bald eine figürliche Darstellung, wie Moses mit der ehernen Schlange, Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, die Schmerzensmutter mit dem Leichnam des Heilandes, die Abnahme vom Kreuze u. ä.

FÜNFTES KAPITEL

ALTARVELEN IN DEN RITEN DES OSTENS

Im Osten begegnen uns schon früh vor dem Altar oder um ihn angebrachte Vorhänge (*καταπετάσματα, παραπετάσματα, ἀμφίθυρα*), die bei der Feier der Liturgie bald geöffnet, bald geschlossen wurden. Von solchen Velen redet bereits zu Ende des 4. Jahrhunderts der hl. Johannes Chrysostomus in der 36. Homilie zum 1. Korintherbriefe[1] und in der 3. Homilie zum Ephesierbrief[2] sowie der hl. Gregor von Nazianz in seiner Lobrede auf den hl. Basilius[3].

Mit Unrecht hat man dagegen in des hl. Gregor von Nazianz Carmen ad Hellenium und in des hl. Johannes Chrysostomus Homilie Adversus ebriosos eine Erwähnung der Altarvelen zu finden geglaubt. Denn wenn Gregor in dem genannten Gedicht den hl. Basilius als andern Aaron hinstellt, der innerhalb des für aller Füße unzugänglichen Zeltes stehend und Gott, der im Himmel herrsche, vor seinen Augen schauend im Gebet die Sterblichen mit dem Unsterblichen verbinde[4], so spricht er offensichtlich nur im Bilde, und zwar in Anlehnung an Lev. 16, 2 f. und Hebr. 9, 4 f. Unter dem für aller andern Füße unzugänglichen Gezelt versteht er das

---

bung in Revue VII [1864] 650; Abb. eines derselben bei Fr. Bock, Geschichte der liturg. Gewänder III Tfl. XVIII), dienten nicht als sog. Hungertuch, sondern zur Verhüllung eines größeren Kreuzes oder eines Altarretabels. Eines trug das Datum 1507, das andere war etwas älter. Letzteres maß 1,73 m in die Höhe und 1,25 m in die Breite. Beide waren aus weißer Leinwand gemacht und in roter Seide bestickt.

[1] N. 5 (Mg. 61, 313): *Πρὶν ἰδεῖν τὰ παραπετάσματα ἀναστελλόμενα καὶ τὸν χορὸν τῶν ἀγγελῶν προβαίνοντα, πρὸς αὐτὸν ἀνάβαινε τὸν οὐρανόν.*

[2] N. 5 (Mg. 62, 29): *Ὅταν ἴδῃς ἀνελκόμενα τὰ ἀμφίθυρα, τότε νόμισον διαστέλλεσθαι τὸν οὐρανὸν ἄνωθεν καὶ καθιέναι τοὺς ἀγγέλους.* Man übersetzt *ἀναστέλλειν* und *ἀναιρεῖν* in diesen Stellen gewöhnlich mit „ausbreiten, vorziehen, schließen". Allein sie sind nicht von einem Schließen, sondern von einem Öffnen der Velen durch Aufziehen und Aufheben derselben zu verstehen. Sie behufs Öffnen auf den Boden herabzulassen, wie es mit dem Vorhang im römischen Theater geschah — nicht im griechischen, das einen solchen nicht kannte —, wäre durchaus untunlich gewesen. Erstens waren dafür die Altarvelen meist allzu kostbar, und zweitens hätte ja in diesem Falle der Priester beim Hintritt zum Altar über den am Boden aufgehäuften oder aufgerollten Vorhang schreiten müssen. Wir hören aber auch sonst niemals etwas davon, daß man die Altarvelen durch Aufziehen geschlossen, durch Herablassen geöffnet hätte. Wo immer wir auf den altchristlichen Monumenten an Türen Vorhängen begegnen — und das geschieht sehr oft —, sind sie vielmehr stets entweder an einer oder an beiden Seiten derselben angebracht, also zum Öffnen durch Aufheben oder durch Zurückziehen eingerichtet, wie das auch das natürlichste und einfachste war. Zu übersetzen ist demnach an der ersten Stelle: „Noch ehe du die Vorhänge aufgehoben, d. i. geöffnet siehst", an der zweiten: „Wenn du die Vorhänge aufgehoben, d. i. geöffnet schaust", was allein auch zu dem folgenden *καὶ τὸν χορόν κ. τ. λ* und *τότε νόμισον κ. τ. λ.* paßt. Man hat auf Grund der irrigen Auffassung des *ἀναστέλλειν* und *ἀναιρεῖν* geschlossen, zur Zeit des hl. Johannes Chrysostomus sei der Vorhang nach Entlassung der Katechumenen bei Beginn der eigentlichen Liturgie vorgezogen und der Altar verhüllt worden. Indessen ist dem Gesagten zufolge das gerade Gegenteil richtig. Der Vorhang wurde vielmehr, wenn sich die Katechumenen entfernt hatten, durch Aufheben geöffnet, damit die Gläubigen die heilige Handlung am Altar sich vollziehen sähen.

[3] Orat. 43, c. 53 (Mg. 36, 564): *Εἴσω τοῦ παραπετάσματος ἑαυτὸν ἐποιήσατο* (sc. *ὁ βασιλεύς*).

[4] V. 299 s. (Mg. 37, 1473): *Οἷσιν ἔσω σκηνῆς πάντων ἀβάτοιο πόδεσσι — Δεύτερος ἐξ Ἀαρὼν ἱστάμενος μεγάλου.*

Allerheiligste der Stiftshütte, in dem der Herr in der Wolke über der Bundeslade thronte, und in das nur Aaron und seine Nachfolger als Mittler zwischen Gott und dem Volke eintreten durften, nicht ein mit Velen zwischen seinen Säulen versehenes und ringsum durch dieselben nach außen abgeschlossenes Ciborium des christlichen Altares. Wenn aber der hl. Johannes Chrysostomus in der Homilie Adversus ebriosos sagt: Es ist die Stunde der göttlichen Geheimnisse da; der Reiche wird ausgewiesen, weil noch nicht eingeweiht, der Arme aber steht innerhalb der himmlischen Zelte[5], so meint er mit diesen himmlischen Zelten keine von Velen gebildete Umfriedigung des Altares, in der ja auch der gläubige Arme als Laie nicht stehen durfte, sondern das Gotteshaus bzw. die liturgische Feier, die der reiche Katechumene vor Beginn des hl. Opfers verlassen mußte, während der arme Gläubige bleiben und den hl. Geheimnissen beiwohnen durfte.

Im 5. Jahrhundert erwähnen die Altarvelen Synesius von Cyrene († ca. 413)[6], der hl. Cyrillus von Alexandrien[7], Theodoret[8] von Cyrus, der Pseudo-Areopagite[9], zu dessen Worten: *Καὶ προϊόντες ἀγαθοειδῶς ἐπὶ τὰ ἔξω τῶν θείων παραπετασμάτων, τοῖς ὑπηκόοις θεραπευταῖς καὶ τῷ ἱερῷ λαῷ . . . ἐκφαίνουσι κατ ἀξίαν τὰ ἱερά*, sein Commentator, der hl. Maximus († 622), die sehr bezeichnende Glosse macht: *Ὅτι καὶ τότε* (im 1. Jahrhundert, in dem der angebliche Areopagite gelebt haben wollte) *παραπετάσματα ἦν περὶ τὸ θυσιαστήριον*[10]; die Canones Hippolyti[11] und das Testamentum D. N. Jesu Christi[12]: Dum offert (episcopus) oblationem, velum portae (sanctuarii) sit expansum in signum aberrationis veteris populi et offerat intra idem (velum) una cum presbyteris, diaconis, viduis canonicis, hypodiaconis, diaconissis, lectoribus et habentibus charisma.

Ein lehrreiches Zeugnis aus dem 6. Jahrhundert bietet ein Schreiben des Patriarchen Makarius II. von Jerusalem an den armenischen Bischof Withanes von Sienik. Es heißt darin betreffs des Altarvelums: „Der Tisch der Sühne soll hinter einem Vorhang sein, das Volk aber außerhalb des Vorhangs stehen[13]. Die *καλύπτραι*, welche Paulus Silentiarius in der Schilderung des von Justinian errichteten Altares der Hagia Sophia beschreibt, sind dagegen keine Altarvelen, wie man gemeint hat, sondern die über die Seiten des Altares herabhängenden und sie verhüllenden Teile der Altarbekleidung[14].

Die Angaben, die wir in der Folgezeit über das *καταπέτασμα*, das Altarvelum, erhalten, sind sehr dürftig.

Aus der *Ἱστορία ἐκκλησιαστική* ersehen wir, daß der Diakon dasselbe in die Höhe hob, wenn er nach dem Credo vor Beginn der Präfation das Volk ermahnte: „Stehen wir geziemend; stehen wir in Furcht!“[15] Es war also vorher zugezogen worden, und zwar wird das nach dem großen Einzug, d. i. der feierlichen Einbringung der Opfergaben, geschehen sein. Ob das Velum alsbald wieder vom Diakon geschlossen wurde, oder ob es, wie es heute z. B. im griechisch-russischen Ritus üblich ist[16], während der Konsekration geöffnet blieb, sagt die *Ἱστορία* nicht.

---

[5] N. 3 (Mg. 50, 537): *Ἵσταται δὲ ὁ πένης ἐντὸς τῶν οὐρανιῶν σκηνῶν.*

[6] Ep. 67 (Mg. 66, 1420): *Ἔδόκει δή μοι τὸ πράγμα δεινὸν εἶναι . . . συγχυθῆναι γὰρ ἅμα πάντα . . . εὐχὴ καὶ τράπεζα καὶ καταπέτασμα μυστικὸν ἐφόδου βιαίας ὄργανα.*

[7] De adorat. in spiritu l. 13 (Mg. 68, 848): *Ἐπισκόποις μὲν γὰρ . . . καὶ μᾶλλον τοῖς πρεσβυτέροις πεπίστευται τὸ θυσιαστήριον καὶ τὰ ἔσω τοῦ καταπετάσματος.*

[8] Hist. eccl. l. 1, c. 29 (Mg. 82, 988): *Διεκοσμεῖτο δὲ καὶ τὸ θεῖον θυσιαστήριον βασιλικοῖς παραπετάσμασι.*

[9] Epist. ad Demophilum n. 1 (Mg. 3, 1089).

[10] Mg. 4, 548.

[11] Can. 29: Nemo intra velum aliquid loquatur, nisi orationem vel quae pro cultu necessaria sunt, praeterea omnino nihil; ne fiat aliquod opus in loco; Can 36: Sacerdos qui illas (primitias) recipit, super illis gratias agit Deo, extra velum astante qui illa attulit (H. Achelis, Die ältesten Quellen des orient. Kirchenrechts I, Die Canones Hippolyti [Leipzig 1891] 121 112).

[12] N. 23 (ed. Rahmani [Moguntiae 1889] p. 35).

[13] F. C. Conybeare, The Key of truth 178.

[14] Vgl. oben S. 23.

[15] N. 58 (Revue de l'orient chrét. X [1905] 360).

[16] A. v. Maltzew, Die göttl. Liturgie (Berlin 1890) 441 Note.

Die *Μυστικὴ θεωρία*, eine Bearbeitung der *Ἱστορία*[17], redet von einem Schließen und Öffnen des *καταπέτασμα*. Jenes fand, wie es scheint, nach dem großen Einzug statt, dieses ist wohl eins mit dem Aufheben des Vorhanges, von dem die *Ἱστορία* spricht[18]. Beachtenswert ist ihre Angabe, das Entfalten des Vorhanges sei in den Klöstern Brauch[18]. Es war dasselbe also zur Zeit der Entstehung der *Μυστικὴ θεωρία*, ja, wie aus der Meßerklärung des Theodor von Andida erhellt, noch im 13. Jahrhundert keineswegs allgemein üblich. Immerhin ergibt sich aus jener, daß der Brauch im 10. Jahrhundert bereits bekannt war, aus der *Ἱστορία ἐκκλησιαστική* aber geht hervor, daß er bis in das 8., und aus dem Testamentum D. N. Jesu Christi, daß er hier und da sogar bis in das 5. Jahrhundert reichte[19].

Die *εὐχὴ τοῦ καταπετάσματος*, oratio veli, in der sog. Liturgie des hl. Jakobus hat mit dem vor dem Altar angebrachten und ihn verdeckenden Velum jedoch nichts zu tun. Sie hat nicht von ihm ihren Namen, wie gesagt worden ist[20], sondern von dem am gewöhnlichsten *ἀήρ*, doch auch *καταπέτασμα*[21] genannten großen Tuch, welches über die auf dem Altar aufgestellten Gaben ausgebreitet war und, da der Moment der Konsekration nahte, nach jener Oration weggenommen wurde. So sagt es ausdrücklich Dionysius Bar Salibi in seiner um 1170 geschriebenen Expositio liturgiae[22]. Das entspricht auch allein der betreffenden Rubrik der Jakobusliturgie[23]. Man beruft sich für die Auffassung, daß die oratio veli sich jedenfalls wenigstens ursprünglich auf ein vor dem Altar angebrachtes und ihn verdeckendes Velum bezogen habe, allerdings auf den Brief Jakobs von Edessa († 708) an den Priester Thomas, in dem es heißt, bei der dritten der die Messe der Gläubigen einleitenden Orationen enthülle man den Tisch (d. i. den Altar), indem man dadurch andeute, es würden nun die Pforten des Himmels geöffnet[24]. Eine Enthüllung des ganzen (Altar)tisches könne ja doch füglich nur durch das Zurückziehen eines Vorhanges erfolgt sein, der ihn bisher den Blicken der Gemeinde entzogen hatte und dem bei seiner Zurückziehung gesprochenen Gebet den Namen gab[25]. Allein von einer Enthüllung des g a n z e n Altartisches ist in dem Brief keine Rede. Jakob von Edessa spricht in ihm nur von einer Enthüllung des Tisches[26]. Eine solche aber fand schon statt, wenn auch nur das große Velum, das die auf der Mensa angeordneten, mit besondern kleineren Velen verhüllten Gaben und mit diesen zugleich auch die Mensa selbst oben bedeckte, weggenommen wurde. Wenn man aber weiter zur Begründung jener Ansicht auf den Wortlaut der Oration hinweist[27], so ist zu erwidern, daß diese ebensogut von einem die Opfergaben und die Mensa oben bedeckenden großen Velum, dem *ἀήρ* oder der

---

[17] Mg. 98, 425: *Ἡ τῶν θυρῶν κλεῖσις καὶ ἡ ἐπάνωθεν τούτων ἐξάπλωσις τοῦ καταπετάσματος . . . καὶ ἡ διὰ τοῦ λεγομένου ἀέρος τῶν θείων ἐπικάλυψις . . .* l. c. 428: *Αἰρομένου δὲ τοῦ ἀέρος καὶ τοῦ καταπετάσματος . . . καὶ ἡ διὰ τοῦ τῶν θυρῶν τε ἀνοιγομένων . . . καὶ ὑψῶν τὸ καταπέτασμα φωνεῖ ὁ διάκονος, λέγων: Στῶμεν καλῶς, στῶμεν μετὰ φόβου.*

[18] *Ἠξάπλωσις τοῦ καταπετάσματος, ὡς οἱ ἐν τοῖς μοναστηρίοις εἰώθασι*; vgl. auch noch die im 13. Jahrhundert entstandene Commentatio liturgica des Theodor von Andida N. 21 (Mg. 140, 445).

[19] Es ist darum auch nicht zutreffend, wenn es in den Praelectiones de liturgiis orientalibus des Prinzen Max von Sachsen II (Freiburg 1913) heißt: Iste ritus veli protrahendi non valde antiquus est.

[20] Vgl. z. B. A. Schmid, Der christliche Altar 145 f. und noch A. Baumstark in Oriens christianus N. Ser. V (1915) 128.

[21] *Μυστικὴ θεωρία* (Mg. 98, 424): *Τὸ δὲ καταπέτασμα ἤγουν ἀήρ*; vgl. auch Leontii Neapol. Vita s. Joannis Eleemos. c. 14; (ed. Gelzer [Freiburg 1893] 29) und Metaphrasti Vita s. Joannis Eleem. n. 26 (Mg. 114, 920).

[22] C. 9 (SS. Syri XCIII [Paris 1904] 64): Dicitur oratio veli, quia in ejus fine sacerdos aufert velum, scilicet anaphoram seu operculum et in publicum profert mysteria, quae antea erant abscondita. Vgl. auch die maronitische Bearbeitung der Schrift c. 25 bei Assemani, Cod. liturg.

[23] SS. Syri l. c. 18.

[24] Assemani, Bibl. orient. I (Romae 1719) 481.

[25] Baumstark a. a. O.

[26] Tertia, cum qua mensam discooperiunt (l. c.).

[27] „Daß es sich in der Tat bei der oratio veli ursprünglich um ein Gebet zum Eintritt in den bisher durch einen Vorhang abgeschlossenen Altarraum handelte, bestätigt denn auch unzweideutig die uns erstmals in einem Text aus der Zeit zwischen 688 und 787 kenntlich werdende *εὐχὴ τοῦ καταπετάσματος* der griechischen Jakobusliturgie in den Sätzen: *Εὐχαριστοῦμεν σοι, κύριε ὁ θεὸς ἡμῶν, ὅτι ἔδω-*

Anaphora, wie von einem vor dem Altar angebrachten Vorhang verstanden werden kann, wenn man sie nicht gar am besten lediglich bildlich versteht[28]. Allen Zweifel, daß das *καταπέτασμα* der *εὐχὴ τοῦ καταπετάσματος* auch schon ursprünglich kein Vorhang der letzteren Art, sondern ein über den zu konsekrierenden Gaben ausgebreitetes Velum war, behebt übrigens des Narsai († ca. 502) Erklärung der Liturgie, in der es nach der englischen Übersetzung derselben heißt: At this point (nach den Friedensgebeten) the priest uncovers the adorable mysteries and casts on one side the veil that is over them[29]. Die Enthüllung des Tisches, von der Jakob von Edessa spricht, bestand demnach schon im 5. Jahrhundert in einer Wegnahme des Velums, das über den auf ihm aufgestellten Gaben ausgespreitet war. Im ausgehenden Mittelalter erwähnt Simeon von Saloniki das *καταπέτασμα* des Altares[29a].

Das Velum ist auch noch heute in den Riten des Ostens im Gebrauch. Wo das Bema (Presbyterium) von dem Laienraum durch eine hölzerne oder steinerne Wand getrennt ist, wie im griechischen, syrischen und nestorianischen Ritus, ist es an der in der Mitte derselben befindlichen Tür angebracht (Tafel 149), die im griechischen in ihrer obern Hälfte durchbrochen zu sein pflegt. Es hat seinen Platz in diesem hinter der Türe, ist in ihm bloß von mäßiger Größe und wird geöffnet, indem man es entweder in die Höhe rollt oder nach einer Seite schiebt. Im syrischen und nestorianischen hängt es vor der Tür, die es ganz verdeckt (Mâr Jáqûb el Habîs, Tafel 149). Bestehen die Schranken des Altarraumes, wie in einigen nestorianischen Kirchen, noch aus einem Säulenbau, gleich diesen ein Überrest aus alter Zeit, so ist auch der Zwischenraum zwischen den Säulen mit einem Vorhang ausgefüllt. Lehrreiche Beispiele bieten Mâr Cyriacus zu Arnâs (Tafel 149) und Mâr Azîzael zu Kefr Zeh[30]. Fehlt wie im armenischen und auch wohl im syrischen Ritus eine Scheidewand zwischen Altar- und Laienraum, oder dienen nur niedrige Schranken zur Trennung, so durchquert jenen von einer Seitenwand bis zur andern ein großer Vorhang (Dêr ez Zaferân und Surb Paulus, Tafel 149). Er hängt an einer Stange oder Schnur und besteht aus zwei Stücken, so daß man ihn von der Mitte aus nach rechts und links zurückschieben kann. Wo noch das Altarciborium in Gebrauch ist, wie z. B. bei den Kopten, könnte er an sich natürlich auch an diesem befestigt werden, in Wirklichkeit geschieht das jedoch nirgends mehr. Steht der Altar aber, wie es hier und da in nordmesopotamischen und namentlich in armenischen Kirchen vorkommt, unter einem nischenartigen Überbau, eine Einrichtung, die übrigens jüngeren Ursprungs ist, da sie erst den letzten Jahrhunderten entstammt, so gesellt sich zu dem großen Velum, welches den ganzen Altarraum gegen das Schiff hin abschließt, bisweilen noch ein kleineres, am Überbau angebrachtes, das, vorgezogen, nur den in dessen Nische stehenden Altar verdeckt, so z. B. zu Dêr ez Zaferân (Tafel 149)[31] und in der Kreuzkirche zu Achthamar im Wansee[32].

(Note 31 und 32 siehe nächste Seite)

καας ἡμῖν παρρησίαν εἰς τὴν εἴσοδον τῶν ἁγίων ἐν τῷ αἵματι Ἰησοῦ, ἣν ἐνεκαίνισας ἡμῖν ὁδὸν πρόσφατον καὶ ζῶσαν διὰ τοῦ καταπετάσματος τῆς σαρκὸς αὐτοῦ. Καταξιωθέντες οὖν εἰσελθεῖν εἰς τόπον σκηνώματος δόξης σου, ἔσω τε γενέσθαι τοῦ καταπετάσματος καὶ τὰ ἅγια τῶν ἁγίων κατοπτεῦσαι προσπίπτομεν κ. τ. λ. (Oriens christianus N. Ser. V [1915] 128).

[28] Vgl. auch Maximilianus, Princ. Sax., Praelect. de liturg. orient. II, 33.

[29] Dom R. H. Connolly (Cambridge 1909) 11.

[29a] De sacro templo c. 133, 139; Expositio de divino templo (Mg. 155, 341, 348, 704).

[30] Gert. L. Bell, Churches and Monasteries of the Tûr 'Abdîn (Heidelberg 1913) 75 78 sowie Tfl. V_1, VI_1 und VI_2.

Bezüglich der Zeit des Vor- und Zurückziehens des Vorhanges besteht in den Riten des Ostens keine Übereinstimmung. Bei der Kommunion des Priesters ist er wohl allgemein geschlossen, bei der Wandlung dagegen nicht überall. Geöffnet ist er z. B. bei derselben im russisch-griechischen Ritus[33] sowie im armenischen Ritus. Ebenso hat ein alexandrinisches Missale vor Beginn der Anaphora (Kanon) die Rubrik: Deinde tollunt perispheria, vela scilicet, quae praetenduntur circa altare[34]. Im armenischen Ritus ist der Vorhang auch während der Proskomidi, der Zurüstung der Gaben sowie während der ganzen Fastenzeit bis Palmsonntag vorgezogen[35].

Über die Beschaffenheit, die dem *παραπέτασμα* in altchristlicher und mittelalterlicher Zeit eignete, erfahren wir kaum etwas, über die Gelegenheiten, bei denen es damals geöffnet und geschlossen wurde, äußerst wenig. Angebracht war es wohl meist an den Schranken, welche den Altarraum (*βῆμα*) von dem Schiff der Kirche schieden, wo immer es solche gab, oder doch am Eingang des Altarraumes.

Daß es sich so mit dem Altarvorhang verhielt, von dem Johannes Chrysostomus in seiner 3. Homilie zum Ephesierbrief spricht[36], geht aus dem Namen *ἀμφίθυρα*[37] hervor, mit dem ihn der Heilige bezeichnet. Denn wie dieses Wort bekundet, befand er sich an einer Tür, und zwar kann das nur die Tür der Cancelli gewesen sein, die aus dem Laienraum in das Bema führte. Aber auch das *παραπέτασμα*, in das Kaiser Valens nach des hl. Gregor von Nazianz Lobrede auf den hl. Basilius eintrat, war zweifellos ein Velum, das an den Schranken des Altarraumes angebracht war[38], nicht ein Vorhang, der unmittelbar um den Altar herum, etwa an den Säulen eines Ciboriums, hing. Denn zu Basilius an den Altar zu gehen und dort mit ihm zu sprechen, konnte auch der Kaiser nicht wagen; höchstens durfte er sich gestatten, sich zu ihm in das Bema, das sonst den Laien durchaus verschlossen war, zu begeben. Ebenso haben wir uns die *θεῖα παραπετάσματα* im Briefe des Areopagiten an Demophilus, außerhalb deren die Mönche und das Volk ihren Platz hatten[39], sowie das velum des 29. und 36. Kanons des Hippolytus innerhalb dessen man nichts zum Kult Unnötiges sprechen und tun durfte, und außerhalb dessen auch der Laie, der seine Erstlingsgaben opferte, bleiben mußte[40], ersichtlich als zwischen Schiff und Sanktuarium befindlich zu denken. Ausdrücklich gibt das Testamentum D. N. Jesu Christi an, daß der Vorhang an der Tür des Altarraumes, die in der Mitte der Schranken desselben lag, angebracht war: Dum offert episcopus, velum portae (sanctuarii) sit expansum[41].

Die *Ἱστορία* sagt nichts darüber, wo der Vorhang befestigt war, ob an dem Ciborium oder an den Cancelli, obgleich sie bei ihrer Beschreibung und mystischen Deutung der Kirche, ihrer Einrichtungen, der liturgischen Geräte und der heiligen Gewänder auch des Altarciboriums und der Cancelli mit ihrer Pergula, dem sog.

---

[31] Conr. Preußer, Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristl. und islam. Zeit (Leipzig 1911) Tfl. 63.

[32] J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa (Wien 1908) 229.

[33] A. v. Maltzew, Die göttlichen Liturgien (Berlin 1890) 195 und 411 Note.

[34] J. A. Assemani, Missale Alexandrinum II (Romae 1754) 47.

[35] A. v. Maltzew, Fasten- und Blumen-Triodion (Berlin 1899) CVI.

[36] Vgl. oben S. 159.

[37] Profanem Zweck dienende *ἀμφίθυρα* werden vom hl. Johannes Chrysostomus erwähnt in Hom. 33 in Matth. n. 4 (Mg. 58, 750), *ἀμφίθυρα* und *παραπετάσματα*, die den in das Allerheiligste eintretenden Hohenpriester den Blicken entzogen, in Hom. 20 in ep. II ad Cor. n. 3 (Mg. 61, 539). Von *ἀμφίθυρα χρυσᾶ διάφορα*, die Konstantius 360 bei Einweihung der von Konstantin gegründeten älteren Hagia Sophia zu Konstantinopel für die Türen der Kirche (*εἰς τὰς θύρας τῆς ἐκκλησίας*) stiftete, lesen wir im Chronicon paschale ad a. 360 (Mg. 92, 737).

[38] Vgl. oben S. 159. Die Begebenheit wird auch von Theodoret von Cyrus in Historia eccles. l. 4, c. 166 (Mg. 82, 1161) berichtet.

[39] Vgl. oben S. 160.

[40] Vgl. oben S. 160, Note 11.

[41] Vgl. oben S. 160 161.

κοσμήτης, aus denen sich später die Ikonostasis entwickelte, gedenkt. Aus der *Μυστικὴ θεωρία* erfahren wir, daß er damals *ἐπάνωθεν τῶν θυρῶν*, also oberhalb der in den Altarraum führenden Türe der Chorschranken an der über ihr befindlichen Pergula, angebracht war, nicht aber an dem Ciborium des Altares, das auch sie kennt[42].

Erst um 1200 vernehmen wir, daß man das Altarvelum vordem auch wohl an dem Ciborium aufgehängt hatte, vorausgesetzt natürlich, daß der Altar mit einem solchen versehen war. Es ist das Pilgerbuch des Antonius von Novgorod, in dem sich diese Angabe findet. Dasselbe fügt nämlich seiner Beschreibung des Altares und des Altarciboriums der Hagia Sophia die Bemerkung an: „Zur Zeit der alten Bischöfe waren beim Zelebrieren Vorhänge von Zeug am Ciborium angebracht. Wozu das? Damit der Zelebrierende den Blicken der Frauen und des Volkes entzogen werde[43].“ Inwieweit die Mitteilung des Pilgerbuches zuverlässig ist und Glauben verdient, muß dahingestellt bleiben. Unmöglich ist allerdings nicht, was es erzählt; denn warum soll man da, wo der Altar mit einem Ciborium versehen war, das Altarvelum nicht an diesem anstatt an die Chorschranken aufgehängt haben? Indessen berichtet Antonius von Novgorod offenbar nur auf Grund von Hörensagen; zu seiner Zeit bestand ja der Brauch schon seit langem nicht mehr, am Ciborium das Altarvelum zu befestigen.

Nach Simeon von Saloniki war das *καταπέτασμα* an vier Säulen angebracht[44]. Die vier Säulen eines Ciboriums waren diese jedoch wohl nicht. Denn ein Altarciborium, d. i. einen tempiettoartigen Altarüberbau, kennt er anscheinend nicht, wenigstens findet sich bei ihm kein Wort von einem solchen. Wohl spricht er von einem *κίβώριον*[45]; allein er versteht darunter nicht ein Altarciborium, sondern den unter dem Altar befindlichen Reliquienbehälter, das Gegenstück zum abendländischen Altarsepulcrum[46]. Die Säulen, an denen das *καταπέτασμα* befestigt war, waren demnach entweder vier Säulen, die eigens zum Aufhängen des Velums um den Altar herum errichtet waren, oder die *διάστυλα*, welche das Bema, den Altarraum, vom Schiff der Kirche schieden und oben den mit den Bildern des Herrn, Marias, der hll. Engel, des hl. Johannes d. T. und anderer Heiligen geschmückten *κοσμήτης* trugen[47]. Für jenes könnte sprechen, erstens daß die fraglichen vier Säulen nirgends als die Säulen der Bemaschranken bezeichnet werden, und zweitens daß das *καταπέτασμα* anscheinend den Altar ringsum umzog, weil es als Gegenbild des himmlischen Zeltes und als Sinnbild der Engel und Heiligen, welche *περὶ κύκλῳ δὲ αὐτοῦ καὶ περὶ αὐτόν* den Thron Gottes umgaben, gedeutet wird[48]. Für dieses, daß Simeon weder in c. 101 der Schrift De sacro templo[49] noch in n. 4—11 des Traktates De divino templo[50] andere Säulen auf dem Bema als die die Mensa des Altares tragenden kleinen Säulchen, die hier nicht in Betracht kommen können, und die *διάστυλα*, die Säulen der Bemaschranken zu kennen scheint. Hätte es außer diesen *διάστυλα* noch andere Säulen im Altarraum gegeben, so würde er sie wohl an jenen beiden Stellen, an denen er die einzelnen Einrichtungsgegenstände des Bema aufzählt, erwähnt haben. Außerdem darf man fragen, wozu überhaupt außer den *διάστυλα*, an denen das *καταπέτασμα* sich leicht und bequem anbringen ließ und auch schon in

[42] Mg. 98, 398 401.

[43] J. P. Richter, Quellen der byzant. Kunstgeschichte (Wien 1897) 61.

[44] De sacro templo c. 133 (Mg. 155, 341): *Τὸ καταπέτασμα . . . ἐκ τεσσάρων στύλων.*

[44] De sacro templo c. 133 (Mg. 155, 341): 332 341).

[46] Vgl. z. B. c. 126: *Τίθενται δὲ ὑποκάτωθεν τῆς τραπέζης τοῦ κιβωρίον ἐντὸς μέσον τῶν δύο κιόνων* (des Altartisches) *τῶν πρὸς ἀνατολὰς ἱσταμένων*; c. 133: *Καὶ κιβώριον ὑποκάτω ταύτης* (τῆς τραπέζης) . . . *καὶ ἐν αὐτῷ τῶν ὑπὲρ Χριστοῦ τυθέντων τὰ λείψανα* (ebd. 332 342).

[47] De sacro templo c. 136 (l. c. 345). Wenn es hier in der Überschrift heißt: *Τί τὰ διάστυλα σημαίνει καὶ ὁ ἐπάνω κοσμήτης καὶ τὸ πέπλον*, so ist statt *τὸ πέπλον ὃ ἄμβων* zu lesen, da das Kapitel nach Deutung der Bemaschranken nicht von einem *πέπλον* (Vorhang), sondern von dem vor den Schranken befindlichen Ambon handelt.

[48] De sacro templo c. 133 139; De div. templo n. 6 (Mg. 155, 341, 348 704).

[49] Mg. 155, 309.

[50] Mg. 155, 704 s.

alter Zeit angebracht worden war, noch besondere Säulen zum Aufhängen desselben um den Altar herum aufstellen[51].

Alles in allem erhalten wir nach dem Gesagten nicht einmal auf die Frage, wo das *καταπέτασμα* in altchristlicher Zeit und im Mittelalter angebracht war, aus den schriftlichen Quellen einen allseitig befriedigenden Aufschluß. Sicher ist indessen, daß die landläufige Annahme, nach der es stets am Ciborium befestigt war, nicht zutreffend ist, daß es vielmehr selbst dann, wenn der Altar mit einem solchen versehen war, schon lange vor dem 13. Jahrhundert keineswegs immer an demselben aufgehängt war. Das Pilgerbuch des Antonius von Novgorod läßt daran keinen Zweifel. Es wird das aber auch durch die Bildwerke bestätigt.

Mittelalterliche griechische Miniaturen, auf denen Altarciborien zur Darstellung gelangt sind, bilden keine Seltenheit. Lehrreiche syrische Miniaturen dieser Art finden sich in einem syrischen Pontifikale der Nationalbibliothek zu Paris, einer Handschrift aus dem Jahre 1239. Eine griechische Miniatur des 6. Jahrhunderts, auf der uns ein Altar mit Ciboriumüberbau begegnet, gibt es in der Wiener Genesis (Tafel 115). Bemerkenswert ist, daß das Ciborium auf den Bildwerken fast immer ohne allen Behang erscheint. Nur ein paar Miniaturen machen eine Ausnahme, die vorhin erwähnte Miniatur der Wiener Genesis, eine Miniatur des Menologiums Basilius' II. in der Vatikanischen Bibliothek und eine der Miniaturen des syrischen Pontifikales der Nationalbibliothek. Auf der Miniatur der Wiener Genesis hängt zwischen den beiden vorderen Säulen des Ciboriums an einer Stange ein Behang, der noch nicht einmal bis zur Mitte der Säulen herabreicht. Die Miniatur des Menologiums zeigt an zwei Seiten des Ciboriums zwischen den Kapitellen seiner Säulen einen winzig kleinen Behang, der nicht einmal ganz die Höhe der Kapitelle hat (Tafel 146). Auf der Miniatur des syrischen Pontifikales, auf der das Ciborium eine phantastische Form hat, bildet der Behang in seinem oberen Teil eine Art Draperie, sein unteres Ende aber ist elegant um eine der Säulen des Ciboriums geknotet[52]. In allen drei Fällen erscheint der Behang nicht als ein Velum, das den Zweck hatte, den Altar zu verhüllen, sondern als bloßes Dekorationsstück gleich den Votivkronen, Vasen und ähnlichen kostbaren Gegenständen, die man an dem Gebälk oder unterhalb der Bogen des Ciboriums gern als Schmuck aufhängte. Es ist mir überhaupt kein Bildwerk aus dem Osten bekannt geworden, auf dem uns an einem Ciborium ein Behang entgegentritt, den wir als etwas mehr denn als bloßen Dekor, d. i. als wirkliches Altarvelum, zu deuten hätten. Zudem ist zu beachten, daß die Behänge nur auf einer der Miniaturen des Menologiums Basilius' II., auf denen ein Ciborium dargestellt ist, vorkommen, auf den übrigen dagegen völlig fehlen[53], und daß ebenso bloß jene eine der Miniaturen des syrischen Pontifikales den Behang aufweist, während das Ciborium auf allen anderen ohne einen solchen wiedergegeben ist.

Nach Butler[54] zeigen noch einige alte Ciborien in den koptischen Kirchen Ägyptens an den Balken, welche die den Baldachin tragenden Säulen verbinden, Ringe, an welchen, wie er meint, ehedem Vorhänge befestigt waren. Die Möglichkeit, daß dem wirklich so war, ist natürlich nicht ausgeschlossen, doch dürften die

[51] Heute erheben sich im griechischen Ritus vielfach auf den Ecken der Mensa vier Säulchen oder Pfosten, die eine kleine Kuppel tragen und mit ihr ein Miniaturciborium bilden. Ob es sich auch schon im Mittelalter so verhielt, läßt sich nicht feststellen. Jedenfalls können an derartigen Säulchen die Velen, von denen Simeon von Saloniki spricht, nicht angebracht gewesen sein. Sie hätten die Feier der Liturgie allzu sehr behindert, wenn sie an solchen Säulchen befestigt worden wären.

[52] Abb. der Miniatur bei J. Braun, Die liturgische Gewandung 51; zwei der übrigen Miniaturen der Handschrift ebd. 238 und 601.

[53] Vgl. z. B. Bild 7 und 11.

[54] Coptic churches of Egypt II (Oxford 1884) 30 f.; vgl. auch I, 196.

Stricke und Ketten, welche er an den fraglichen Ringen und Ketten angebracht fand, mit größerer Wahrscheinlichkeit, ja mit Sicherheit auf Lampen oder Schmuckgeräte hinweisen, die an den Balken aufgehängt wurden.

SECHSTES KAPITEL

CHARAKTER UND ZWECK DER ALTARVELEN

Zur Beantwortung der Frage nach dem Charakter und dem Zweck des Altarvelums muß man zwischen dem Brauch im Osten und im Westen unterscheiden. In den Riten des Ostens hatte dasselbe stets eine liturgische Bedeutung. Es bedarf das nach dem im vorigen Kapitel Gesagten keiner weiteren Begründung. Das Vor- und Zurückziehen des Vorhanges erscheint im Osten geradeso als eine der Zeremonien der Liturgiefeier, wie das bei derselben zu bestimmten Zeiten erfolgende Öffnen und Schließen der in den Altarraum führenden Türen der Chorschranken und das Ausbreiten bzw. Lüften des *ἀήρ*, des Velums der Gaben.

Den Anstoß zur Einführung des Altarvelums mag im Osten zum Teil die Katechumenendisziplin gegeben haben.

Wurden die Katechumenen erst nach Empfang der Taufe in die Lehre von der Eucharistie eingeweiht, und war es ihnen deshalb nur gestattet, der Liturgie bis nach Verlesung des Evangeliums beizuwohnen, so konnte sich in der Tat der Gedanke nahelegen, ihnen zur Zeit, zu der sie im Gotteshause anwesend sein durften, auch den Anblick des Altares zu entziehen und zu dem Ende diesen bis zur Messe der Gläubigen mit einem Vorhang zu verhüllen. Im Westen ist das freilich nicht geschehen, wie aus des hl. Augustinus 132. Predigt De verbo evangelico hervorgeht. „Christi Tisch", redet der Heilige die Katechumenen an, „ist der dort in der Mitte aufgestellte Tisch. Wie kommt es, o Audientes, daß ihr den Tisch sehet, zum Mahle aber nicht hinzutretet[1]?" Anders verhielt es sich jedoch im Osten, wie aus des hl. Johannes Chrysostomus 36. Homilie zum 1. Korintherbriefe hervorgeht. Der Heilige mahnt zur Ehrfurcht im Gotteshause. Die Gläubigen, sagte er, sollen darum auf den heiligen Tisch hinschauen, sich erinnern, weshalb er da steht, daran denken, wer dort erscheinen wird, durch solche Erwägungen sich mit ehrfurchtsvollem Schauder erfüllen und gleichsam zum Himmel aufsteigen, noch bevor die Vorhänge aufgezogen werden[2]. Die Nichteingeweihten aber sollen sich in die Seele rufen, wer es ist, der durch die Propheten zu ihnen spricht und im Gedanken daran zum Himmel aufsteigen.

Indessen hatte das Altarvelum sicher nicht als einzigen Zweck, den Altar dem Auge der Katechumenen zu entziehen. Denn in diesem Falle hätte es mit dem Absterben der Katechumenendisziplin ebenfalls wieder außer Gebrauch kommen müssen. Die am Eingang des Bema angebrachten *ἱερὰ παραπετάσματα* sollten auch die hierarchische und liturgische Aussonderung des am Altar tätigen Klerus noch schärfer, als das durch bloße Schranken geschehen konnte, zum Ausdruck bringen, und zugleich den Altarraum mit dem Altar in einer beim ersten Blick erkennbaren Weise als das für jedes Laien Fuß unzugängliche innerste Heiligtum im Gotteshause hinstellen.

[1] N. 1 (M. 38, 735).

[2] (Mg. 61, 313): *Πρὶν ἰδεῖν τὰ παραπετάσματα ἀναστελλόμενα.* Die Vorhänge waren sonach noch geschlossen.

Die früher aus des hl. Cyrillus Schrift De adoratione in spiritu, dem Schreiben des Pseudo-Areopagiten an den Mönch Demophilus, den Kanones des Hippolytus und dem Testamentum D. N. Jesu Christi angeführten Stellen[3] bekunden das mit aller Klarheit. So eigentümlich war den Velen dieser Zweck, daß man in den syrischen Riten schon im frühen, im griechischen aber um das Ende des Mittelalters sogar dazu überging, sie bis auf den Vorhang an der Mitteltür der Bemaschranken durch eine förmliche Wand zu ersetzen, um eine noch vollkommenere Scheidung von Klerus und Laien, von Schiff und Altarraum herbeizuführen[4].

Aber auch auf den Mysteriumcharakter der liturgischen Feier sollten die Altarvelen zweifellos hinweisen. Indem man den Altar, auf dem sich dieselbe vollzog, mit einem Vorhang verhüllte, wollte man sinnfällig zum Ausdruck bringen, daß es sich bei ihr um ein mysterium fidei handele, um ein Geheimnis, das für unsere leiblichen Augen und für unsere natürliche Erkenntnis in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt ist und nur durch das Licht der Offenbarung erkannt und erfaßt werden kann, ein Geheimnis, das zu schauen wir Menschen durchaus unwürdig sind, und dem wir nur in heiliger Scheu und tiefster Ehrfurcht beiwohnen dürfen.

Natürlich konnte der Vorhang auch einen Schmuck des Altares und Altarraumes darstellen; er mag das sogar nicht selten gewesen sein, zumal wenn er aus kostbaren Zeugen gemacht war. Allein das war im Osten nicht seine Hauptbestimmung, sondern allenfalls ein Nebenzweck, der sich zudem später ganz verlor. Denn heute, und so steht es wohl schon lange, ist das Velum dort allgemein nur noch liturgischer Vorhang, kein Dekorationsstück mehr.

Anders als im Osten verhielt es sich im Westen. Hier erhalten und erhielten die Altarvelen nie den liturgischen Charakter, den sie dort von Anfang an besaßen. Man hat allerdings das Gegenteil oft genug gesagt; es ist sogar zur landläufigen Behauptung geworden, daß es auch im Abendland Brauch gewesen sei, aus liturgischen Rücksichten um den Altar herum Velen anzubringen und dieselben zu gewissen Zeiten bei der Feier der Messe, namentlich aber während des Kanons, zu schließen. Jedoch ist das keineswegs zutreffend. Weder die Ciborienvelen, wie sie uns bis zum 13. Jahrhundert begegnen, noch die Altarvelen des späteren Mittelalters hatten die liturgische Bedeutung, die man ihnen zuschreibt.

Nicht die Ciborienvelen, die ja auch gleich dem Altarciborium im Westen weder allgemein in Gebrauch noch selbst weit verbreitet waren. Von einem liturgischen Charakter derselben zeigt sich ebensowenig in vorkarolingischer wie in nachkarolingischer Zeit im abendländischen Ritus jemals die geringste Spur. Insbesondere hören wir nie etwas davon, daß es Brauch war, beim Kanon die Ciborienvelen zu schließen. Bei keinem der altchristlichen Schriftsteller des Westens ist auch nur mit einem Wort von einer derartigen Sitte die Rede[5]. Kein liturgisches Buch spricht dort von ihr, und zwar weder zu früher noch zu später Zeit, während doch schon karolingische Pontifikalien ausdrücklich der Gepflogenheit gedenken, bei Hinterlegung der Reliquien vor dem Altar ein Velum auszuspannen. Namentlich aber beobachten die römischen Ordines des 8. und 9. Jahrhunderts bezüglich der Altarvelen und eines Schließens desselben während des

[3] Vgl. oben S. 160.

[4] Man könnte daher auch das *καταπέτασμα* mit fast ebensoviel Recht Bemavelum, Altarraumvelum, wie Altarvelum nennen.

[5] Über eine mißverstandene und mißdeutete Stelle beim hl. Ambrosius De officiis I. 1, c. 50 vgl. oben S. 133.

Kanons vollständiges Schweigen, obschon nach dem Papstbuch gerade damals für die Tetravelen zu Rom die goldene Zeit herrschte und jene Ordines die Papstmesse an den römischen Stationstagen bis in ihre Einzelheiten genau beschreiben[6]. Ebenso weiß keiner der mittelalterlichen Liturgiker das geringste von der fraglichen Sitte; vor allem nicht Amalarius von Metz, der doch in seiner Schrift De ecclesiasticis officiis[7] eine den römischen Brauch seiner Zeit darstellende, ebenso umfassende wie eingehende Meßerklärung gibt, der Altarvelen und ihrer liturgischen Verwendung indessen mit keiner Silbe gedenkt. Hätten die Tetravelen zu Amalars Zeit zu Rom wirklich den liturgischen Charakter gehabt, den man ihnen zuschreibt, so hätte Amalarius zweifellos nicht von ihnen geschwiegen, da er den römischen Ritus nicht bloß aus den Ordines, sondern auch bei einem Aufenthalt zu Rom aus eigener Anschauung kennenlernte[8] und die Altarvelen ihm kaum minder reichen Stoff für mystische Deutungen geboten hätten, als beispielsweise die liturgischen Gewänder, die Altartücher, das sog. Sudarium u. a.

Von den späteren Liturgikern sind durch ihr Schweigen besonders wichtig Honorius, Sicardus von Cremona und namentlich Innocenz III., zu deren Zeit ja noch hier und da Vorhänge am Ciborium gebräuchlich waren, wie die Ringe beweisen, die sich zu Rom und anderswo an Ciborien des 12. Jahrhunderts erhalten haben[9]. Hätten die Ciborienvelen damals eine liturgische Bedeutung gehabt, so wäre sicherlich bei den genannten Liturgikern, vor allem aber bei Innocenz III. etwas darüber zu finden. Nur Durandus macht 1286 die Bemerkung[10]: Sacerdos, dum vicem Christi gerit, quodammodo tegitur et latet, quia nec cogitari nec narrari potest, quanta virtus et potentia sit in verbis eius et in hoc mysterio, quod latet homines et angelos; ad quod repraesentandum in quibusdam ecclesiis sacerdos, secretam intrans, quibusdam cortinis, quae sunt in utraque latere altaris, quae tunc extenduntur, quasi tegitur et velatur. Allein um das Ende des 13. Jahrhunderts bestand der angebliche Brauch, den Gläubigen während des Kanons durch Vorziehen der Altarvelen den Anblick des konsekrierenden Priesters zu entziehen, sicher nicht mehr; war doch zu jener Zeit die große Elevation, welche eine derartige Verhüllung des Altares durchaus ausschloß, allgemein geworden und insbesondere auch Durandus wohl bekannt[10a]. Außerdem spricht dieser nicht von einem Velum, das vor dem Altar angebracht gewesen wäre, sondern nur von seitlichen Velen, die in einzelnen Kirchen bei Beginn des Kanons vorgezogen wurden, während sie in anderen die ganze Messe hindurch ausgespannt waren[11]. Es liegt aber auf der Hand, daß seitliche Velen keine wirkliche Verhüllung des Altares und des konsekrierenden Priesters bewirken konnten, was sie ja auch nicht einmal sollten, da sonst bei der Konsekration der Leib des Herrn durch Erheben dem gläubigen Volke nicht zur Anbetung gezeigt werden konnte. Ausgespannt, bildeten sie nur einen seitlichen Abschluß des Altares, an welchen Durandus in seiner Weise eine mystische Deutung anknüpft, indem er uns belehrt, das Ausbreiten der seitlichen Velen, wodurch der Priester gleichsam verdeckt und verhüllt werde, deute an, daß der Priester am Altar als Christi Stellvertreter ein Geheimnis darstelle, da man weder zu denken noch auszusprechen vermöge, welche Kraft und Gewalt in seinen Worten und in dem für Engel und Menschen unfaßbaren Mysterium der Wandlung liege.

Daß im Osten der Brauch herrschte, den Altar bei dem hl. Opfer zu verhüllen, beweist nicht, daß er auch im Westen bestand. Die Neigung, die Feier der Liturgie

---

[6] Vgl. die Ordines Mabillons bei M. 78, 937 s., den von Duchesne herausgegebenen Ordo in Origines 462 s. und den Ordo bei H. Grisar, Analecta rom. (Roma 1899) 217 s.

[7] L. 3 (M. 105, 1101 s.). Vgl. auch Eclogae de officio missae l. c. 1323.

[8] Vgl. die Praefatio altera zu der Schrift (M. l. c. 987).

[9] Vgl. oben S. 144.

[10] Rationale l. 4, c. 39, n. 1.

[10a] L. c. l. 4, c. 41, n. 51.

[11] Vgl. oben S. 135 der Bestimmungen der Synoden von Köln (1281), Lüttich (1287), Cambrai (1300) und Soissons (1403).

mit dem Schleier des Geheimnisvollen zu umgeben, die sich dort schon früh bemerkbar macht, war dem Geist des abendländischen Ritus stets fremd. Es entsprach diesem mehr, die gottesdienstliche Feier sich so entwickeln zu lassen, daß dieselbe, wie sie für die ganze anwesende Gemeinde bestimmt war, so auch von allen wahrgenommen werden konnte. So war es jedenfalls schon zur Zeit, aus der wir durch das Papstbuch die erste Nachricht von Tetravelen erhalten, mit denen man das Altarciborium ausstattete, d. i. zu Ende des 7. und im Beginn des 8. Jahrhunderts. Man braucht, um das zu erkennen, nur die römischen Ordines bei Mabillon und Duchesne durchzulesen, die zwar in ihrer heutigen Gestalt erst aus dem 8. und 9. Jahrhundert stammen, inhaltlich aber weit höher hinaufreichen. Die Papstmesse, wie sie uns in ihnen geschildert wird, war — das ist der Eindruck, den man unwillkürlich von ihr erhält — eine Feier, die sich in allen ihren Teilen in voller Öffentlichkeit vollzog.

Es fehlen darum auch die Velen bei der sehr realistischen Darstellung des Konsekrationsmomentes auf der dem 9. Jahrhundert angehörenden Elfenbeintafel der Frankfurter Stadtbibliothek: Hinter dem Altar, dem Volk zugekehrt, unter perspektivisch verzeichnetem, mit Kuppeldach versehenem viersäuligen Ciborium der Bischof, hinter diesem die Diakone in Dalmatik, vor dem Altar, dem Bischof zugewendet, die Subdiakone in kurzer Kasel; das Ganze eine vorzügliche Illustration zu den Ordines jener Zeit[11a].

Der Zweck, den die Altarvelen im Westen hatten, war rein dekorativer Art. Sie bildeten einen Teil des Velenschmuckes, mit dem man, zumal an Festtagen, die Basilika auszustatten liebte. Man bedeckte die Wände mit Teppichen, hing Velen zwischen den Säulen der Schiffe auf, brachte Behänge an den Chorschranken an, wo solche vorhanden waren, schuf selbst, wie wir aus dem Papstbuch ersehen, besondere Gestelle in Form von Arkaden, die man im Presbyterium aufstellte und mit Velen versah[12].

Kein Wunder also, daß man dort, wo ein Ciborium vorhanden war, auch dieses mit Behängen ausschmückte, zumal ja Gebälk bzw. Bogen desselben geradezu zum Anbringen von Velen einluden. Treffend wird der Zweck der Tetravelen angegeben, wenn die Vita Leos III. vermeldet, der Papst habe für den Hochaltar von St. Peter tetravela... mirae magnitudinis et pulchritudinis, quae in diebus festis ad decorem mittuntur anfertigen lassen; wenn es in der Vita Paschalis' I. heißt: Fecit ad ornatum praedicti oratorii (der ciboriumartigen Kapelle der hll. Xystus und Fabianus im Querschiff von St. Peter) vela de alitino... numero 4; wenn von Leo IV. erzählt wird, er habe in der Basilika der Vier Gekrönten vela habentia cruces et gammadias de chrisoclabo 4 ad honorem et gloriam sacri altaris geschaffen und die Vita Nicolaus' I. berichtet, der Papst habe in ecclesia s. Dionysii ad honorem et gloriam sacri altaris vela 4 de stauraci gestiftet[13].

[11a] Abb. bei Braun, Liturg. Gewand., Bild 65, S. 167, sowie in größerem Format bei Cabrol, Dict. Tfl. zu Concélébration III, 2470 f. Mit den obigen Feststellungen widerlegt sich ohne weiteres die interessante, aber darum nicht auch schon zutreffende Deutung, welche de Waal (Katholik LXXVI [1896] 392) dem rätselhaften mysterium fidei in der Konsekrationsformel des Kelches gibt. Nach de Waal war nämlich mysterium fidei ursprünglich ein Ausruf, mit dem der Diakon, vor dem mit Velen verhüllten Altar stehend, die Gläubigen darauf aufmerksam machte, daß der Priester innerhalb der Velen die Worte der Konsekration gesprochen habe. Auf die sonstigen Schwierigkeiten, welche die Deutung als unannehmbar erscheinen lassen, einzugehen, ist hier nicht der Ort.

[12] Vgl. z. B. Vita Leonis III. n. 390 (Duch. II, 13): Fecit (in St. Peter) vela de stauracin, quae pendent in arcora argentea in circuitu altaris et in presbiterio numero 96... necnon et arcora cum columnis suis fecit ex argento purissimo in supradicta ecclesia et in medio presbiterio, pens. simul lib. 251½. Vita Paschalis I. n. 450 (l. c. 62): Obtulit vela chrisoclaba per arcus presbiterii (in St.. Peter), habentia storia passionis atque resurrectionis D. N. Jesu Christi . . . Vita Leonis IV, n. 530 (l. c. 122): Fecit (in S. Croce) arcora 4, qui stant in presbiterio ex argento mundissimo pens. lib. 100 u. a.

[13] N. 414 443 498 583 (l. c. 29 59 108 153).

Denn ein decor, ein ornatus, ein honor, eine gloria sacri altaris und nichts anderes waren zu Rom die Tetravelen, ein Schmuck des Altares, gerade wie das Ciborium, das sich über diesem erhob und an dem sie aufgehängt waren[14]. Außerhalb der gottesdienstlichen Feiern mögen die Velen entfaltet gewesen sein, so daß das Ciborium eine Art von Zelt darstellte. Bei der Liturgie konnten sie aber nicht so bleiben, da sie dann die so reich entwickelten liturgischen Verrichtungen nur behindert, ja manche Zeremonien fast unmöglich gemacht hätten, sie mußten vielmehr zusammengerafft werden, was namentlich in der Weise geschehen sein wird, daß man sie an ihrem unteren Ende in einem eleganten Knoten um die Säulen des Ciboriums schlang. Um das aber bei dem vorderen und hinteren Velum des Ciboriums leichter und in gefälligerer Weise bewerkstelligen zu können, wird man diese gewöhnlich entweder aus zwei Stücken hergestellt oder in der Mitte bis zum oberen Saum aufgeschlitzt haben. In dieser Art erscheinen die Velen gelüftet auf dem schon erwähnten Elfenbeinrelief des Deckels des Drogosakramentars und der gleichfalls früher schon genannten Miniatur des letzteren, von welchen besonders die zweite von großer Wichtigkeit ist, weil sie den Augenblick der Konsekration darstellt und darum ein Beweis ist, daß auch bei dieser die Vorhänge gelüftet blieben.

Allein auch die seitlichen Behänge, wie wir sie im späteren Mittelalter bald an beweglichen Armen, bald an fest zwischen Säulen angebrachten Stangen hangend an Altären finden, sollten zweifellos in erster Linie ein Schmuck derselben sein, namentlich ihnen nach den Seiten zu einen passenden Abschluß geben; ein Zweck, für den sie in der Tat vorzüglich geeignet waren. Sie hatten jedoch außer dieser dekorativen auch noch eine praktische Bedeutung.

Cortinae sint circa altare, sagt die Synode von Soissons 1403, ne sacerdos a circumstantibus turbetur, maxime ubi est frequentia populi. Sie waren nicht bloß in kleineren Kirchen oder an Nebenaltären am Platz, da sich das Volk gern dicht an den Altar herandrängte, um des Anblickes des Leibes des Herrn möglichst in der Nähe teilhaftig zu werden[15], sondern auch in Stiftskirchen und Kathedralen, in denen sich infolge der Nähe des Chorgestühles, das vielfach bis an den Altar hinanreichte, leicht Störungen für den zelebrierenden Priester ergeben konnten.

Ausgebreitet wurden die Velen nach Durandus erst zu Beginn des Kanons, wahrscheinlich, damit der Dienst am Altar vorher nicht durch sie behindert werde, doch war das nicht das gewöhnliche. Die Regel war vielmehr wohl, und so schreiben es auch die Synoden von Köln, Lüttich, Cambrai und Soissons vor, daß die Vorhänge die ganze Messe hindurch vorgezogen waren. Was Durandus sagt, um das Vorziehen der Vorhänge zu begründen[16], ist nicht der wirkliche Grund desselben, sondern nur Nachsymbolik, Deutung eines bestehenden Brauches. Nicht um zu versinnbilden, daß der Priester am Altar ein Geheimnis darstelle, wurden die Vorhänge eingeführt und bei der Messe oder doch wenigstens vom Kanon an entfaltet, die Symbolik folgte vielmehr dem Brauch. Darauf bedacht, allem und jedem bei der Messe unter Absehen von seiner realen Bedeutung eine mystische beizulegen, wußte man auch für die Altarvorhänge eine solche zu finden. Nur eine solche mystische Erklärung ist es auch, wenn das Tewtsch Rational von 1535[17] sagt, es sei bei den „zween Fürhang zu versteen, daß der Altar ist der inwendig allerheiligst Tabernakel

[14] In gleichem Sinne heißt es z. B. in der Vita Leos IV. n. 528 (l. c. 121): Ad honorem et gloriam ipsius ciborii fecit (in St. Peter) calices (Vasen) et coronas numero 46.

[15] A. Franz, Die Messe im deutschen Mittelalter (Freiburg 1902) 100 f. Es waren nicht bloß aufrichtige Andacht und Frömmigkeit, welche das Volk in die nächste Nähe des Altares führten, sondern auch wohl abergläubische Absichten, da man dem Anblick des hl. Sakramentes wunderbare Wirkungen und Heilkräfte zuschrieb.

[16] Vgl. oben S. 168.

[17] C. 2, n. 16.

hinderm Fürhang". Nicht eine Art von Allerheiligstes im Heiligtum der Kirche zu schaffen, war der ursprüngliche Zweck der seitlichen Vorhänge, wohl aber wurden sie nachträglich dahin ausgelegt, als sollten sie die Gläubigen daran erinnern, daß der zwischen ihnen stehende, von ihnen umschlossene und gleichsam von ihnen verhüllte Altar das Allerheiligste sinnbildlich darstelle.

Von anderem Charakter als die gewöhnlichen Altarvelen war das Fastenvelum. Es sollte weder Schmuck des Altares sein noch irgendwelchen praktischen Zwecken dienen, sondern lediglich den Altar und den an diesem zelebrierenden Priester während der Fastenzeit für die Blicke des Volkes wie der Chorgeistlichkeit verhüllen. Es hatte darum, wie der Altarvorhang in den Riten des Ostens, einen ausgesprochen liturgischen Charakter, wenn es auch insofern von jenem durchaus verschieden war, als es nicht das ganze Jahr hindurch, sondern nur zu bestimmter Zeit gebraucht wurde, seine Verwendung nicht sowohl aus Rücksicht auf die Feier des hl. Opfers als vielmehr aus Rücksicht auf die Eigenart der Fastenzeit erfolgte und das Fastenvelum ein sinnfälliger Ausdruck nicht des geheimnisvollen Charakters der Messe, sondern des Bußcharakters der Zeit, in der es aufgehängt wurde, war.

Wenn man in dieser entgegen dem im übrigen Kirchenjahre herrschenden Brauch den Altar und den an ihm zelebrierenden Priester durch einen Vorhang verhüllte, so war das gleichsam eine Art von leichtem, freiwillig übernommenem Interdikt, bei dem man zwar nicht die Messe unterließ, sie aber in Verborgenheit und so, daß sie selbst den Augen des anwohnenden Klerus entzogen war, feierte. Es war das wie eine neue Form der alten expulsio poenitentium, nur daß alle, nicht bloß einzelne, als Sünder vom Gottesdienst ausgeschlossen wurden, und daß diese expulsio bloß eine symbolische, nicht eine reale Ausweisung darstellte. Was man aber mit dem Brauch beabsichtigte, war, alle, die gewöhnlichen Gläubigen wie den Klerus, in wirksamer Weise dem Zwecke der Fastenzeit entsprechend an die Sündhaftigkeit des Menschen und die Notwendigkeit der Buße zu mahnen, zur Einkehr in das eigene Innere zu bewegen und zur Pflege wahrhaft bußfertiger Gesinnung anzutreiben.

Die mittelalterlichen Liturgiker geben uns freilich ganz andere Gründe für den Gebrauch des Fastenvelums an, besonders Honorius, der sich in der Deutung desselben gleichsam erschöpft. Es ist nach ihm ein Abbild des Velums, das im jüdischen Tempel zwischen Heiligen und Allerheiligstem aufgehängt war und die Arche des Bundes verhüllte; ein Bild des in mannigfacher Pracht erstrahlenden, von Edelsteinen, den Sternen, funkelnden Himmelsgewölbes, das Körper- und Geisterwelt voneinander scheidet und jetzt noch Christus und das himmlische Vaterland unsern Blicken verbirgt, einst aber wie ein Buch zusammengefaltet und wie ein Zelt zusammengerollt wird, so daß uns dann des Herrn Angesicht und die himmlische Herrlichkeit enthüllt werden. Auch an den Schleier erinnert es nach Honorius, mit dem Moses das Angesicht verhüllte, weil ihn sonst das Volk nicht anzuschauen vermocht hätte, desgleichen an die carnalis observantia, den äußeren Gesetzesdienst, der wie eine Hülle um das geistige Auge des Juden gelagert war, so daß sie nicht zum rechten Verständnis des Gesetzes gelangten. Doch sinnbildet es auch, daß selbst uns in dieser Zeit die Geheimnisse der Hl. Schrift noch verborgen sind, und daß nur wenigen gegeben ist, in dieselben einzudringen, wie ja auch nur dem Priester und den wenigen Ministri hinter das Velum zu treten verstattet ist[18]. Nach Hugo von St. Viktor soll das Fastenvelum das velamen mortalis naturae, unsere Leiblichkeit,

[18] Gemma l. 3, c. 46 (M. 172, 656).

bedeuten, durch welches auch uns, die wir unter der Gnade leben, jetzt noch die himmlischen Geheimnisse verhüllt sind[19].

Was die übrigen Liturgiker über das Fastenvelum sagen, ist nur ein Echo der Ausführungen des Honorius[20]. Daß diese nicht den wirklichen Grund seiner Verwendung und seine tatsächliche Bedeutung angeben, sondern lediglich nachträgliche mystische Spekulationen sind, wie sie die mittelalterlichen Liturgiker so sehr lieben, braucht kaum bemerkt zu werden. Zutreffender ist es, wenn Gottschalk Holen in seiner Predigt auf den Aschermittwoch über den Sinn des Fastenvelums sagt, dasselbe werde aufgehängt, damit das Volk den Priester nicht sehe, da die Menschen, weil nun mit großen Sünden bedeckt, nicht würdig seien, den zelebrierenden Priester, der die Person Christi darstelle, zu schauen, oder wenn Geiler von Kaisersberg das Hungertuch als eine Mahnung zur Enthaltsamkeit und Mäßigung bezeichnet[21].

[19] De sacram. l. 2, pars 9, c. 7 (M. 176, 474). [20] Vgl. auch Sauer 172. [21] Vgl. oben S. 154.

DRITTER ABSCHNITT

DIE LEUCHTERBANK, DIE ALTARSTUFEN

ERSTES KAPITEL

DIE LEUCHTERBANK

Bis in den Beginn des 2. Jahrtausends war es nicht Brauch, die Kerzenleuchter auf den Altar zu stellen. Wohl waren Lichter bei der Feier der Messe angezündet, oft sogar in großer Zahl, doch befanden sie sich nicht auf dem Altare selbst, sondern hinter ihm, um ihn herum oder über ihm. Auch bestand eine ausdrückliche Vorschrift, bei ihr Lichter anzuzünden, noch nicht, es beruhte das vielmehr auf Brauch und Herkommen.

Brauch und Herkommen waren es auch, welche jeweilig bestimmten, an welchem Platz und wie die Lichter angebracht werden sollten, allerdings mit der Einschränkung, daß sie nicht auf den Altar selbst gesetzt werden durften. Die Kanones des angelsächsischen Königs Edgar († 975) sind zufrieden, wenn überhaupt in der Kirche während der Messe ein Licht brennt: Semper ardeat lumen in ecclesia, cum missa celebratur[1]; einen bestimmten Platz, an dem es aufgestellt werden sollte, geben sie ebensowenig an, wie die Art des Lichtes, ob Kerze oder Lampe, Hänge- oder Standlampe.

Wir finden demgemäß auch auf den zahlreichen bildlichen Darstellungen des Altares bis in das 11. Jahrhundert hinein nie einen Leuchter auf der Altarmensa. Erst seit dem Ende des 11. Jahrhunderts kommen, wenn auch bis zum 13. nur ganz vereinzelt, Bildwerke vor, auf denen der Altar mit einem oder mit zwei Leuchtern ausgestattet ist. Zu den frühesten gehören zwei Federzeichnungen einer Prudentiushandschrift in der Bibliothek des Palais des Arts zu Lyon (Tafel 150)[2] und drei Miniaturen des Wyscherader Evangeliars in der Universitätsbibliothek zu Prag[3]. Zu Rom begegnet uns ein sehr frühes Beispiel auf einem der im letzten Viertel des 11. Jahrhunderts gemalten Wandbilder der Unterkirche von S. Clemente: Eine Mutter findet ihr Kind, das sie im Marmortempel vergessen hatte, nach Jahresfrist lebend und wohlbehalten wieder (Tafel 146).

Im 13. Jahrhundert werden Bildwerke dieser Art häufiger; im 14. und 15. sind sie sehr zahlreich, doch begegnen uns noch im späten Mittelalter oft genug Darstellungen liturgischer Funktionen, und zwar selbst der Messe, auf denen der Altar ohne Leuchter ist. Bisweilen tragen in solchen Fällen die Ministranten Kerzen, doch fehlen diese auch wohl völlig, was indessen zweifellos auf Rechnung des Malers zu setzen ist. Denn daß man die Messe im 14. und 15. Jahrhundert gefeiert hätte ohne alles Licht, ist nicht anzunehmen.

---

[1] Can. 42 (M. 138, 502).

[2] R. Stettiner, Die illustrierten Prudentiushandschriften (Berlin 1905) Tfl. 113.

[3] F. J. Lehner, Ciskaskola malirska (Prag 1902) Tfl. 7 15 16.

So oft aber auch seit dem 12. Jahrhundert die Bildwerke auf dem Altar Kerzenleuchter zeigen, niemals stehen diese auf einer Staffel von der Art unserer Leuchterbänke. Stets befinden sie sich vielmehr auf dem Altare selbst, mögen ihrer nun zwei vorhanden sein oder bloß einer, und zwar in der Regel wie heute nahe dem hinteren Rande der Mensa oder dicht vor dem Retabel, wo sich ein solches auf der Mensa erhebt.

Auf dem Retabel selbst haben sie sehr selten und bloß ausnahmsweise ihren Platz gefunden, obwohl die niedrigen Retabeln, wie sie im 13. und 14. Jahrhundert namentlich in Frankreich beliebt waren, weil zur Aufstellung von Reliquiaren sehr geeignet, auch für die Leuchter eine passende Stelle gewesen wären. Ein Beispiel bietet ein Relief des südlichen Portals der Kathedrale von Amiens; es stellt einen Altar dar, auf dem sich an der Rückseite ein niedriger Aufsatz erhebt, der wie die an seiner Seite angebrachte Tür bekundet, nicht eine Leuchterstufe sein soll, für die er übrigens auch zu hoch wäre. Oben steht auf ihm ein Kerzenleuchter. Daß nur einer sichtbar ist, dürfte sich aus dem Umstand erklären, daß der Altar im Profil dargestellt ist. In Deutschland waren solche niedrige Retabeln allem Anschein nach sehr selten. Ein Retabel dieser Art in der Marienkapelle des Domes zu Halberstadt hat eine so geringe Höhe, daß es einer Leuchterbank zum Verwechseln ähnlich sieht. Ein anderes Beispiel, das aus dem Dom zu Minden stammt, befindet sich jetzt im Kaiser-Friedrichs-Museum zu Berlin. Es wurde im späten 14. Jahrhundert in die Predella eines Flügelaltares umgewandelt. Auf einer höchst interessanten Darstellung einer mit Aussetzung des hhl. Sakramentes verbundenen Messe auf einer Miniatur einer Handschrift des 15. Jahrhunderts in der Kgl. Bibliothek zu Brüssel sehen wir oben auf dem Retabel zwei kniende Engel einen Leuchter mit Kerze halten (Tafel 144). Auf einer bei Rohault de Fleury wiedergegebenen Miniatur einer Handschrift der Nationalbibliothek zu Paris ist am Retabel des Altares ein Armleuchter angebracht[4].

Mit dem Bildwerk stimmt überein, was wir noch an mittelalterlichen Retabeln besitzen. Sie entbehren ausnahmslos einer Leuchterbank. Wohl sind sie im 15. Jahrhundert gewöhnlich mit einem Untersatz, der sog. Predella, versehen, allein dieser war nur Untersatz, der den alleinigen Zweck hatte, dem Retabel eine größere Höhe zu geben. Zur Aufstellung von Leuchtern konnte er schon darum nicht verwendet werden, weil er zu wenig vortrat und darum keinen Platz für solche gewährte. Bei deutschen Retabeln kommt es vereinzelt vor, daß an der Front ihrer Predella eine Tür angebracht ist, die nach unten herabgeklappt und dann so befestigt werden kann, daß sie eine Art von Bank bildet. Dieselbe diente indessen ebenfalls nicht zur Aufnahme von Leuchtern, war keine Leuchterbank. Das Herabklappen der Tür sollte einen Blick auf die in der Predella aufbewahrten Heiligtümer ermöglichen, auf das Brett selbst aber stellte man weitere Reliquiare[5]. Einen verwandten Zweck hatte der bankartige Vorsprung, den wir bei einigen späten französischen Steinretabeln antreffen, wie z. B. bei den beiden Altären im Transept der Kathedrale von St-Pol de Léon. Das Retabel gliedert sich hier in einen niedrigen, unteren Teil, der etwas vortritt und eine Art von Bank darstellt, und einen höheren oberen, der den Charakter einer Rückwand hat. Der vorspringende untere diente zur Aufstellung von Statuetten und Reliquiaren, jedoch nicht als Leuchterbank.

Wo immer an mittelalterlichen Altären sich wirkliche Leuchterstufen vorfinden, in Italien wie in Frankreich, in Spanien wie in Deutschland, sind dieselben stets eine Zutat aus neuerer Zeit, und zwar aus der Zeit des Barocks.

---

[4] La messe VI, Tfl. 484.

[5] Interessante Beispiele finden sich besonders in der an mittelalterlichen Flügelschreinen so reichen Marienkirche zu Danzig; vgl. Münzenberger-Beissel I, 117 f.

Denn auch die Renaissance, zumal die Frührenaissance, kannte, gleich der Gotik, noch keine Leuchterbänke auf der Mensa.

Die Leuchterbank ist sonach eine Schöpfung der Neuzeit, und zwar des Barocks. In Spanien kann man sogar zahlreiche Altäre aus dem spätesten Barock antreffen, die ihrer noch entbehren. Aber auch in Italien, Frankreich und Deutschland blieben oft genug selbst noch die Barockaltäre ohne Leuchterbank. In Spanien vertritt häufig ein einfaches Brett, das man hinten auf die Mensa gelegt hat, ihre Stelle.

Eine Vorschrift, Leuchterstufen anzubringen, ist nie erlassen worden. Wenn das Missale bestimmt, es sollten bei der Messe zum wenigsten zwei Leuchter mit Kerzen auf den Altar gestellt werden, und zwar angeordnet beiderseits von dem in dessen Mitte angebrachten Kreuze[6], scheint es damit sogar Leuchterbänke auszuschließen. Noch mehr ist das der Fall im Caeremoniale episcoporum, das bezüglich der Leuchter, mit denen es den Hochaltar ausgestattet sehen will, ausdrücklich sagt: Supra vero in planitie altaris adsint candelebra sex[7]. Indessen hat die Kongregation der Riten im Einklang mit der allenthalben und insbesondere auch zu Rom herrschenden Praxis unter dem 5. Dezember 1891 entschieden, daß die Leuchter nicht notwendig unmittelbar auf die Mensa des Altares gesetzt zu werden brauchten, sondern selbst auf der oberen Leuchterbank ihren Platz haben könnten[8]. Es steht also nichts im Wege, den Altar mit einer oder mehreren Leuchterstaffeln zu versehen und auf diese, statt auf die Mensa selbst, die Leuchter zu stellen.

Es waren ästhetische und praktische Erwägungen, welche dazu führten, den Altar zur Aufnahme der Leuchter mit einer Staffel auszustatten. Man begnügte sich darum auch oft nicht mit einer Bank, namentlich beim Hochaltar, sondern brachte deren zwei oder drei an, zumal in italienischen Kirchen. Eine solche Häufung der Leuchterstufen des Hochaltares war in diesen besonders dann beliebt, wenn derselbe sich am Eingang des Chores erhob und dieses gleichsam nach dem Schiff zu abschloß, wie in manchen Kloster- und Stiftskirchen, sowie auch, wenn er zwar tief im Chor seine Stelle hatte, aber, von seinem an der Wand hinter ihm angebrachten Retabel getrennt, frei für sich dastand. Die hintereinander aufsteigenden Leuchterstaffeln dienten im zweiten Falle für das Auge als Vermittlung zwischen Altar und Retabel (Tafel 190 und 317), in beiden Fällen aber befand sich bestenfalls nur eine, die unterste, auf dem Altare selbst. Die übrigen erhoben sich auf einem an diesen sich anschließenden besonderen Hinterbau. Wo das Retabel unmittelbar dem Altar angefügt wurde, verlegte man gern alle Leuchterbänke in den Sockel des Retabels; höchstens wurde auf der Mensa eine einzige Leuchterbank aufgestellt, die zudem in der Regel ganz niedrig war. Stand das Retabel nicht auf einem Hinterbau des Altares, sondern auf diesem selbst, wie es bei kleineren Aufsätzen nicht selten der Fall war, so befanden sich natürlich auch die Leuchterbänke alle auf dem Altare selbst[9].

Was das Material der Leuchterbänke anlangt, so bestanden dieselben, wenn das Retabel des Altares aus Holz gemacht war, stets gleichfalls aus Holz. Einem Retabel aus Stein vorgestellt oder eingefügt, wurden sie bald ebenfalls aus Stein, bald, und zwar häufiger, aus Holz gemacht. Mit Ornament wurden die Staffeln vielfach gar nicht, meist aber nur in bescheidenem Maße ver-

[6] Rubr. gen. t. 20: Super altare collocetur crux in medio et candelabra saltem duo cum candelis accensis hinc inde in utroque latere eius.

[7] L. 1, c. 12, n. 11.

[8] Decret. auth. 3759.

[9] Die Leuchter an der Wand hinter dem Altar anzubringen, ist nach einer Entscheidung der Ritenkongregation vom 16. September 1865 selbst dann unstatthaft, wenn der Altar der Wand so nahe ist, daß er sie fast berührt (Decret. auth. 3137).

ziert. Eine glänzende Ausstattung mittels farbenprächtiger prachtvoller Marmorintarsien erhielten z. B. die Leuchterstufen des Hochaltares von S. Maria della Grazia a Caponapoli zu Neapel (Tafel 57). Für Bildschmuck boten die Staffeln wenig Platz. Wo er bei ihnen zur Anwendung kam, beschränkte er sich daher auch in der Regel auf das eine oder andere mit Figurenwerk gefüllte Medaillon. Es ist eine Ausnahme, wenn sie ganz mit bildlichen Darstellungen bedeckt sind, wie wir es z. B. bei den schönen, mit edlen Reliefs, Szenen aus der Passion, geschmückten Leuchterstufen des Hochaltares von St. Waltrudis zu Mons sehen.

ZWEITES KAPITEL

DIE ALTARSTUFEN

Wie es bis zum 2. Jahrtausend mit der Anlegung von Altarstufen gehalten wurde, darüber wissen wir nichts Sicheres.

Durchaus unzutreffend wäre es, aus den Worten Tertullians: Ne prius ascendamus ad altare Dei, quam, siquid discordiae vel offensae cum fratribus contraxerimus, resolvamus. Denn abgesehen davon, daß für Tertullians Zeit angesichts der erst beginnenden Entwicklung des Altares sowie des damaligen Zustandes der christlichen Oratorien und ihrer Einrichtung sicher von Altarstufen noch keine Rede sein kann, so würde aus dem Text doch höchstens folgen, daß der Altar an einem erhöhten Orte stand, zu dem man auf Stufen hinaufging, nicht aber, daß der Altar selbst Stufen hatte. Indessen ist selbst dieser Schluß nicht einmal zulässig, da Tertullian nicht von einem wirklichen Altare spricht, wie er bei der Feier der Liturgie zur Verwendung kam. Seine Worte sind vielmehr im Anschluß an die Mahnung des Herrn bei Matth. 5, 23 rein bildlich von dem Gebete und der zu einem fruchtreichen Gebete nötigen seelischen Vorbereitung zu verstehen[1].

Wirkliche Stufen und ein wirklicher Altar sind gemeint, wenn Sidonius Apollinaris († ca. 489) in seinem an Bischof Faustus von Regium gerichteten Carmen euchariston singt: Seu te conspicuis gradibus venerabilis arae — Concionaturum plebs sedula circumsistit — Expositae legis bibat auribus ut medicinam[2]. Allein die gradus conspicui, von denen hier die Rede ist, sind keine Altarstufen im heutigen Sinne, ja nicht einmal die Stufen, die aus dem Schiff der Kirche zu dem höher gelegenen Altarraum hinaufführten, sondern entweder die bischöfliche Kathedra oder wohl noch eher der Ambon. Denn diese, nicht der Altar oder der Aufstieg zum Altar waren es, von denen aus der Bischof das Wort Gottes dem lauschenden Volke verkündigte. Gradus conspicui heißen dieselben, weil sie höher lagen als ihre Umgebung und infolgedessen Stufen zu ihnen hinaufführten. Gradus venerabilis arae aber nennt der Dichter sie in etwas ungewöhnlicher Ausdrucksweise sowohl wegen ihrer nahen örtlichen als wegen ihrer nicht minder nahen liturgischen Beziehungen zum Altar.

Wenn Gregor von Tours ein Jahrhundert später von einem Altar der Peterskirche zu Bordeaux sagt: Posita in altum pulpita locatum habetur[3], so denkt auch er nicht, wie Thiers meint[4] an einen mit Altarstufen versehenen Altar, sondern an einen Altar, der auf einer Erhöhung, unter der eine Krypta angelegt war, also auf einer Erhöhung von der Art des erhöhten Chores der romanischen Kirchen stand, und darum von dem Schiff der Kirche aus nur mittels einer Treppe zugänglich war.

Mit Bestimmtheit soll indessen der zweite römische Ordo Mabillons, der dem Ende des 8. Jahrhunderts angehört, die Altarstufen erwähnen; ja er soll sogar bereits

---

[1] De orat. c. 11 (C. SS. eccl. 20, 187).
[2] Carm. 16, v. 124 f. (M. G. Auct. antiq. VIII, 242).
[3] De gloria mart. c. 33 (M. G. SS. rer. merov. I, 509.
[4] Sur les principaux autels (Paris 1688) 78.

von zwei Stufen reden, einer höheren und ein niederen[5]. In der Tat ist in dem Ordo nicht nur von gradus, sondern auch von einem gradus altior und einem gradus inferior die Rede[6], jedoch handelt es sich bei diesen gradus nicht um Altarstufen, sondern um die Stufen, die aus der vor dem Altar liegenden schola cantorum zum Altarraum hinaufführten. Man braucht, um das zu erkennen, nur die Angaben des zweiten Ordo im Zusammenhang mit dem Übrigen zu prüfen und mit den entsprechenden Anweisungen der andern älteren römischen Ordines zu vergleichen[7]. Selbst mit den gradus, die im 6. Ordo Mabillons[8] erwähnt werden — derselbe gehört etwa der Wende des ersten Jahrtausends an —, sind noch nicht Altarstufen, sondern die zum Presbyterium aufsteigenden Stufen gemeint, wie sich aus der Bedeutung des Wortes in n. 5 des Ordo klar ergibt[9].

Unsicher ist, was unter den gradus ante altare zu verstehen ist, die im Pönitentiale des Pseudo-Theodor von Canterbury, einer in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts entstandenen Zusammenstellung kirchlicher Kanones, als unzulässig bezeichnet werden: Gradus non debemus facere ante altare[10]. Sind die Stufen gemeint, die aus der Kirche zum Altarraum und zum Altar hinaufführten; Stufen, die sonst so wenig als verboten galten, daß es im Gegenteil weit verbreitete Sitte war, den Altarraum von dem Schiff der Kirche, ja von der schola cantorum durch solche zu scheiden? Sind nach dem Kanon Altarstufen verboten oder denkt er allgemein an jede Art von Stufen vor dem Altar, ohne eine bestimmte im Auge zu haben? Leider erhalten wir auf diese Fragen keine befriedigende Antwort. Zudem wissen wir nicht, welche Verbreitung die in ihm ausgesprochen judaisierende Anschauung im 8. Jahrhundert hatte und inwieweit sie damals in der Praxis ihren Ausdruck fand.

Keinen besseren Aufschluß, als die schriftlichen Quellen ihn betreffs der Verwendung von Altarstufen im ersten Jahrtausend zu bieten vermögen, erhalten wir über dieselbe durch die Bildwerke dieser Zeit. Mit einem Sockel ist der Altar auf ihnen fast immer ausgestattet, was man aber vergebens sucht, sind Altarstufen. Das eine oder andere Mal, wie auf einigen Miniaturen des sog. Ashburnhampentateuchs, könnte man allerdings bei oberflächlicher Betrachtung in dem stark verzeichneten abgetreppten Sockel so etwas wie naiv unbeholfen wiedergegebene Altarstufen vermuten. Bei genauer Prüfung sieht man aber bald, daß es sich nur um eine Darstellung des Sockels handelt.

Am ehesten könnte es noch scheinen, als ob eine Altarstufe auf einem der Reliefs des Palliotto in S. Ambrogio zu Mailand wiedergegeben sei. Es ist das Bild, das uns den hl. Ambrosius vor dem Altar in Schlaf versunken zeigt, während der Subdiakon hinter dem Heiligen auf einem Schemel, der den Ambon darstellen soll, die Epistel liest. Ambrosius steht auf der breiten Schräge, welche den weit vortretenden Sockel mit dem Stipes verbindet, so daß es aussieht, es habe Meister Wolvinius eine Altarstufe wiedergeben wollen (Tafel 101). Indessen bildet jene Schräge auch hier nur einen Teil des Sockels; denn auf einem anderen Relief des Palliotto, auf dem uns ein ganz gleichartiger Altar begegnet, ist die Schrägung ersichtlich nur Sockelschräge. Wenn der Künstler den hl. Ambrosius statt auf den Boden auf die Schräge des Sockels des Altares stellte, auf der doch die Füße des Heiligen kaum Platz fanden, so dürfte er das mit Rücksicht auf den Untersatz getan haben, auf dem er zur Andeutung des Ambon den Subdiakon anbrachte. Der erhöhten Stellung dieses letzteren müsse, so mag er gedacht haben, auch eine höhere

---

[5] Schmid 74.

[6] N. 4 5 (M. 78, 970).

[7] Vgl. Ordo 1, n. 8; ordo 3, n. 8; ordo 5, n. 5 (M. l. c. 941 979 986) sowie den von Duchesne veröffentlichten Ordo (Duch. Orig. 463 f.).

[8] N. 4 und 10 (M. l. c. 990).

[9] M. l. c. 991.

[10] L. 2, c. 1 De ecclesia n. 3 (H. J. Schmitz, Die Bußbücher und das kanonische Bußverfahren [Düsseldorf 1898] 566). Der Kanon gründet sich auf die Vorschrift des Mosaischen Gesetzes: Non accedes per gradum ad altare meum (Ex. 20, 26) und geht von der irrigen Auffassung aus, es seien gewisse Anordnungen des alttestamentlichen Ritualgesetzes auch noch im Neuen Bunde in Geltung.

Aufstellung des hl. Ambrosius entsprechen. Bemerkenswert ist, daß auf keinem der so lehrreichen Deckelreliefs des Drogosakramentars der Altar mit Stufen versehen erscheint, und daß es sich auch auf den so wichtigen Miniaturen des Sakramentars nicht anders verhält.

Nur sehr dürftigen Aufschluß gewähren uns auch die Altäre, welche sich aus vorkarolingischer Zeit sowie aus dem 9. und 10. Jahrhundert erhalten haben. In den meisten Fällen ist ja von ihnen nur noch der eine oder andere Bestandteil übrig. In anderen steht der Altar nicht mehr an seinem ursprünglichen Platze oder erfuhr seine Umgebung Veränderungen, die auch ihn in Mitleidenschaft zogen. So befinden sich z. B. nicht mehr an ihrer ersten Stelle die dem 6. Jahrhundert angehörenden Altäre in S. Giovanni Evangelista zu Ravenna, in S. Apollinare Nuovo daselbst und in S. Pietro zu Bagnocavallo.

Keine Stufen hatte der altchristliche Altar in St. Peter im Holz[11]. Ebenso fehlten sie den Nebenaltären in der Märtyrerbasilika und der Basilika di S. Caliono zu Cimitile, doch stehen die ersteren auf einer durch das ganze Schiff sich ziehenden Erhöhung, die eine Stufe über dem Boden des Schiffes liegt. Auch der Hauptaltar in S. Caliono ist ohne Stufen, im Gegensatz zu dem Hauptaltar in der Basilica martyrum, der indessen vielleicht aus späterer Zeit datiert[12]. Keine Stufen hatten ferner der Altar in der linken Nebenkapelle und im linken Seitenschiffe von S. Maria antiqua zu Rom, der in Mauerwerk aufgeführte Altar in der Krypta von S. Maria in Via Lata daselbst[13] sowie der auf einer Erhöhung, jedoch mit der bischöflichen Kathedra auf einem Planum stehende Altar in der Basilika der Januariuskatakombe zu Neapel.

Eine Stufe besitzt der Altar in der Krypta von S. Aspreno zu Neapel[14]. In Fällen, in denen der Altar mit einem Baldachin versehen war, erhob sich dieser wohl meist auf einer einstufigen Sockelplatte, so daß auch der Altar sich eine Stufe über dem Boden des Chores befand. So ist es noch bei dem Ciborium und dem alten Tischaltar aus S. Prospero in der Universität zu Perugia. So verhielt es sich ehedem auch mit dem Altar in der Unterkirche von SS. Cosma e Damiano zu Rom, wo das Ciborium zwar heute verschwunden ist, sich aber noch die Sockelplatte desselben und der auf ihm errichtete Altar erhalten haben.

Vielleicht geht man nicht fehl, wenn man den Stand der Dinge in der Zeit vor dem 2. Jahrtausend dahin charakterisiert, daß damals zwar Altarstufen nicht unbekannt waren, namentlich nicht gegen Ausgang der Periode, daß sie aber noch keineswegs allgemein gebräuchlich, ja kaum weit verbreitet waren. Wohl brachte man den Hochaltar, wo immer nur möglich, so an, daß er als der erste und vornehmste Einrichtungsgegenstand der Kirche gebührend zur Geltung kam. Allein man suchte dies nicht dadurch zu erreichen, daß man ihn auf einen mit einer oder mehreren Stufen versehenen Unterbau setzte oder ihn so hoch aufführte, daß man gezwungen war, ihm zum Zweck seiner Benutzung Stufen aus Holz oder Stein vorzulegen. Man erhöhte vielmehr den Fußboden des ganzen Altarraumes, wodurch dann natürlich auch der Altar seiner Bedeutung gemäß entsprechend hervorgehoben erschien. Eigene Altarstufen aber dürfte man nur angebracht haben, wo besondere Umstände das als zweckmäßig erscheinen ließen, wie z. B. dort, wo der ganze Raum nicht erhöht werden konnte, oder wo sie durch eine andere, mit dem Altar in inniger Verbindung stehende Anlage,

[11] Vgl. Band I, S. 132.
[12] Vgl. Band I, S. 154 und Tafel 37.
[13] Vgl. Band I, S. 153.
[14] Vgl. Band I, Tafel 1.

wie z. B. ein Ciborium, als nützlich oder nötig gefordert wurden. In den christlichen Basiliken Afrikas hat man meines Wissens von Altarstufen in unserem Sinne nichts gefunden. Man begnügte sich dort mit einer Erhöhung des Altarraumes.

Im Osten hören wir einmal von Altarstufen. Wie eine anonyme, dem 11. Jahrhundert entstammende Schrift über die Altertümer Konstantinopels erzählt, versah Kaiser Justinian den von ihm in der Hagia Sophia errichteten Altar ringsum mit Stufen aus vergoldetem Silber[15]. Ist die Angabe zutreffend, so handelte es sich bei jenen Stufen wohl nur um den Unterbau des Ciboriums, unter dem der Altar aufgestellt war. Indessen ist der Anonymus angesichts der Übertreibungen und fabelhaften Schilderungen, von denen seine Baugeschichte und Beschreibung der Hagia Sophia strotzt, nicht eben zuverlässig, zumal kein anderer, insbesondere auch nicht Paulus Silentiarius, von den vergoldeten Silberstufen des Altares etwas berichtet. Jedenfalls ist es nicht richtig, wenn Schmid meint: „Von dieser Zeit an scheint es allgemein Regel geworden zu sein, dem Altar Stufen beizufügen, mochte der Oberchor wie immer erhöht sein[16].“ Am wenigsten aber läßt sich das für den Osten behaupten, wo noch im späteren Mittelalter der Altar mit Stufen nicht ausgestattet zu werden pflegte, ja selbst noch heute, im Gegensatz zur Gepflogenheit des Abendlandes, Altarstufen am Altar anzubringen, nicht Sitte ist. Es sind sehr seltene, nur ganz vereinzelt und fast nur in Kirchen der Unierten vorkommende Ausnahmen, daß der Altar in den Riten des Ostens eine oder gar mehr als eine Stufe zeigt.

Seit dem 11. Jahrhundert werden Altarstufen allmählich immer gewöhnlicher, im späten Mittelalter sind sie Regel. Ein Zeichen der Verbreitung, welche sie bereits im 12. und 13. Jahrhundert gefunden hatten, ist der Umstand, daß die Liturgiker nunmehr auch sie in den Kreis ihrer mystischen Deutungen hineinziehen, indem sie dieselben bald als Sinnbilder der Apostel und Märtyrer bezeichnen, bald aber auf die Tugenden auslegen, durch die wir zu Gott emporsteigen[17]. Zahlreich sind auch die Beispiele von Altarstufen auf den spätmittelalterlichen Bildwerken, wie denn auch in den Ritualien, Ordinarien und anderen liturgischen Büchern des späteren Mittelalters oft von ihnen die Rede ist.

Übrigens bedarf es weder der Liturgiker, noch der Bildwerke, noch der liturgischen Bücher, um ein Bild von der weiten und raschen Verbreitung zu bekommen, welche die Altarstufen in der zweiten Hälfte des Mittelalters gewannen. Viel besser ersehen wir das aus der großen Zahl von Beispielen, die sich an und mit ihren Altären aus dem 11. und den folgenden Jahrhunderten erhalten haben. Allerdings gab es auch in dieser Zeit noch immer Altäre ohne Stufen. Am häufigsten entbehrten ihrer die Nebenaltäre, welche in Kapellen oder Nischen aufgestellt waren, deren Fußboden um eine oder mehrere Stufen erhöht über dem Planum der Kirche lag, indem diese Kapellen- oder Nischenstufen die Stufen des Altares vertraten. So verhält es sich z. B. mit den Altären der Kapellen des Chorumganges der ehemaligen Zisterzienserkirche Veruela (Aragonien), den Altären in den Kapellen des Langhauses von S. Francesco zu Assisi u. a. Im übrigen brachte man für gewöhnlich selbst vor den Nebenaltären eine Stufe an, wenn auch dieselbe

[15] De antiq. Constant. l. 4 (Mg. 122, 1303): *Καὶ τὴν πέριξ κλίμακα ἐν ᾗ ἵστανται οἱ ἱερεῖς εἰς τὸ ἀσπάζεσθαι τὴν ἁγίαν τράπεζαν καὶ αὐτὴν ὁλοάργυρον κεχρυσωμένην ἔστησεν.*

[16] Der christl. Altar 74.

[17] Honorii August. Gemma animae l. 1, c. 136 (M. 172, 587); Speculum de myst. eccl. c. 1 (M. 177, 337); Sicardi Mitralis l. 1, c. 9 (M. 213, 36).

bisweilen sehr niedrig war. Von den zahlreichen Nebenaltären, die sich in den ehemals katholischen Kirchen Nord- und Süddeutschlands wie in den Domen zu Magdeburg, Halberstadt, Naumburg und Lübeck, in der Nikolaikirche zu Stralsund, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, in der Marienkirche zu Danzig, in der Wiesenkirche zu Soest, in St. Michael zu Schwäbisch-Hall, in St. Lorenz zu Nürnberg u. a. erhalten haben, weisen freilich heute viele keine Stufen mehr auf. Auch in katholischen Kirchen, wie z. B. in St. Gereon zu Köln (Krypta und Turmkapellen), in St. Severin zu Köln (Krypta), in der Liebfrauenkirche zu Oberwesel (Sakristei) u. a. trifft man bisweilen aus dem Mittelalter stammende Nebenaltäre an, die jetzt der Stufen entbehren. Allein das berechtigt nicht zum Schluß, es seien bei diesen Altären auch früher keine vorhanden gewesen. Es handelt sich vielmehr bei allen um Altäre, die im Laufe der Zeit durch Aufgabe des alten Kultus, wie in den genannten heute protestantischen Kirchen, oder aus sonst einer Ursache, wie in den katholischen, außer Benutzung kamen. Die Altäre ließ man stehen, die Stufen aber, die ihren Zweck verloren hatten, wurden beseitigt, zumal sie oft nicht aus Stein, sondern aus Holz gemacht waren, Stufen aus Stein aber zu manchen anderweitigen Zwecken verwendet werden konnten.

Eine allgemein geltende kirchliche Vorschrift, den Altar mit Stufen zu versehen, wurde im Mittelalter nicht erlassen, aber auch in nachmittelalterlicher Zeit ist eine formelle dahingehende Bestimmung nie erfolgt. Immerhin liegt heute insofern indirekt eine gewisse Pflicht vor, den Altar mit Stufen zu versehen, als die Anweisungen des römischen Missales und des Caeremoniales der Bischöfe, welche die Stellung der am Altar fungierenden Geistlichen, die Kniebeugungen und ähnliches regeln und allgemein verbindlich sind, voraussetzen, daß der Altar mit Stufen versehen sei, beim Mangel an Stufen also nicht in ganz entsprechender Weise beobachtet werden können[18].

Auch partikularrechtliche Vorschriften hinsichtlich der Anbringung von Altarstufen sind mir aus dem Mittelalter nicht bekannt geworden. Erst im 16. und 17. Jahrhundert wurden solche von verschiedenen Provinzial- und Diözesansynoden erlassen. Den Anfang machte der hl. Karl[19], dessen Vorgehen dann bald Nachahmung fand, so durch die Prager Synode von 1605[20], die Synode von Aix von 1583[21] u. a. Ebenso trat der Regensburger Generalvikar Myller in seinem Ornatus ecclesiasticus in die Fußtapfen des Heiligen[22].

Die Zahl der Stufen dürfte sich in älterer Zeit, falls solche überhaupt zur Anwendung kamen, auf nur eine beschränkt haben. Anders verhielt es sich aber schon in der Periode des romanischen Stiles, in der beim Hochaltar zwei Stufen nichts Seltenes mehr waren, obwohl derselbe noch immer selbst in hervorragenden Kirchen oft nur mit einer versehen wurde. So hat z. B. der Hochaltar in S. Cecilia und in S. Lorenzo fuori le Mura zu Rom, um bloß diese zu nennen, lediglich eine Stufe.

Seit dem 13. Jahrhundert werden zwei Altarstufen beim Hochaltar das Gewöhnliche. In größeren Kirchen bleibt er sogar meist nicht bei bloß zwei. Selbst Hochaltäre, die mit vier oder fünf Stufen versehen sind, begegnen uns nun, wie der der Klosterkirche zu Blaubeuren (Tafel 150) der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal, der Kathedrale zu Piacenza und manche andere. Hochaltäre mit vier Stufen sind im ausgehenden Mittelalter sogar eine recht häufige Erscheinung.

---

[18] Ritus serv. in celebr. missae II, 2; VI, 5; VIII, 8; Caerem. episc. l. 1, c. 8, n. 30 59 und sonst.

[19] AA. eccl. Med. 123 und 567.

[20] C. 12 (Hartzh. VIII, 689).

[21] C. de altari (H. X, 1566).

[22] C. 43; p. 78.

Die Nebenaltäre versah man noch in spätmittelalterlicher Zeit in der Regel nur mit einer und bloß ausnahmsweise mit zwei Stufen. Dreistufige Nebenaltäre aus dieser Zeit habe ich kaum je angetroffen.

Vorschriften über die Zahl der Stufen der Altäre wurden erst in nachmittelalterlicher Zeit erlassen und auch dann nur vereinzelt. Die frühesten erfolgten durch den hl. Karl. Er bestimmte, der Hochaltar müsse fünf oder doch wenigstens drei Stufen erhalten, das Suppedaneum eingerechnet. Wir finden daher noch jetzt in den mailändischen Kirchen bei dem Hochaltar stets wenigstens drei Stufen. Bei den Nebenaltären bescheidet sich der Heilige mit einer Stufe, d. i. dem Suppedaneum. Der Regensburger Generalvikar Myller verlangt zwei oder drei, zum mindesten aber eine Altarstufe. Die Prager Provinzialsynode gibt bezüglich der Zahl der Stufen keine Anweisung. Das römische Missale spricht von einem infimus und einem superior gradus. Es will also oder setzt doch voraus, daß der Altar wenigstens mit zwei Stufen ausgestattet sei, doch hat es zunächst wohl nur den Hochaltar im Auge, nicht die Nebenaltäre, bei denen ja auch die räumlichen Verhältnisse vielfach nur die Anlegung einer Stufe gestatten. Sicher denkt das Caeremoniale der Bischöfe nicht an Seitenaltäre, sondern nur an den Hochaltar, wenn es von mehreren Altarstufen redet[23].

Das Rituale des Bischofs Pavillon von Alet (1637—1677) schreibt für den Hochaltar zum mindesten drei Stufen vor, das Suppedaneum als solche mitgezählt[24]. Die Synodalinstruktion des Bischofs Godeau von Vence (1638—1672) will, daß der Hochaltar der größeren Ziemlichkeit halber um drei oder vier Stufen höher sei als die anderen Altäre[25]. Nach Gavanti soll der Hochaltar mit drei Stufen versehen sein, für die Nebenaltäre genügt nach ihm das scabellum, d. i. das Suppedaneum.

Wie aus dem Gesagten erhellt, besteht auch noch heute keine feste Regel für die Zahl der Altarstufen. In der Praxis wird man sich in der Regel bei den Nebenaltären mit einer begnügen, den Hochaltar aber pflegt man meist mit drei Stufen auszustatten, um ihn seiner Bedeutung entsprechend gebührend hervortreten zu lassen. Eine Stufe sollte jeder Altar haben, um den Rubriken des Missales zu genügen. Es verlangt daher auch eine Entscheidung der Ritenkongregation vom 16. Juni 1663[26], daß vor dem Altare jedenfalls eine Predella angebracht werde.

Wo nur eine Stufe dem Altar vorgelegt wurde, mußte dieselbe natürlich eine bestimmte Tiefe haben, um dem Zelebrans und den Ministri die Möglichkeit zu bieten, ihre Funktionen bequem und würdig zu verrichten. Dasselbe galt von der obersten Stufe, falls und wo deren zwei oder mehrere angebracht wurden. Genannt wurde und wird diese Stufe, auf welcher der Priester bei der Messe steht, in der liturgischen Terminologie suppedaneum, scabellum, predella (bradella), Namen, die uns übrigens zur Bezeichnung jener Stufe erst in nachmittelalterlicher Zeit begegnen, bei mittelalterlichen Schriftstellern aber sich in diesem Sinne noch nicht finden.

Suppedaneum kommt in der Bedeutung von Fußbank schon bei altchristlichen Schriftstellern wie Lactanz und Augustinus vor, scabellum im gleichen Sinne bereits im klassischen Latein[27]. Predella (bradella) ist dem Italienischen entlehnt und hat gleichfalls an sich die allgemeine Bedeutung „Schemel"[28].

---

[23] L. 1, c. 12, n. 11.

[24] P. 2, instr. 10, n. 2 bei J. B. Thiers, Sur les principaux autels des églises (Paris 1688) 78.

[25] Tit. 23, c. 3, n. 4 (ebd.).

[26] Decr. auth. n. 1265.

[27] Über den Gebrauch der beiden Worte im Mittelalter vgl. D. C. VII, 381 und 672.

[28] In den Miracula s. Rufini n. 2 (AA. SS. 11. Aug.; VI, 818) hat predella anscheinend die Bedeutung Krücke. Vgl. über predella ebenfalls D. C. VI, 485.

Hatte der Altar nur eine Stufe, so gab man ihr meist nur die Breite des Altares, höchstens daß man sie seitlich etwas über denselben hinaustreten ließ. Immerhin kam es schon im späten Mittelalter vor, daß man sie auch um die beiden Schmalseiten des Altares herumführte. Wo der Altar mehrere Stufen hatte, war das die Regel. Die Stufen bildeten dann eine Art von Plattform, auf der der Altar wirkungsvoll hervortrat. Übrigens wurde das Suppedaneum in solchen Fällen gewöhnlich nicht um die Seiten des Altares geführt; man beschränkte sich vielmehr in der Regel darauf, ihm bloß die Breite des Altares zu geben.

Ausdrücklich verordnet die Prager Synode von 1605, es solle das Scabellum breiter sein als der Altar, ja, wo immer möglich diesen auch an den Seiten umgeben[29]. Den ersten Teil dieser Bestimmung hatte die Synode wie so manches andere der Instruktion des hl. Karl entnommen, welche bestimmte, es sollte die bradella, wie sie das Suppedaneum nennt, an den Seiten etwa 16 Unzen (= ca. 30 cm) über den Altar hinausragen, jedoch in keinem Fall mehr als einen Cubitus (= 44 cm)[30]. Die Tiefe der Stufen sollte nach der Mailänder Instructio zum mindesten 16 Unzen betragen, also wenigstens so groß sein, daß der Fuß beim Heraufgehen vollständig auf der Stufe Platz fand, hoch aber sollten sie 8 Unzen (= ca. 15 cm) sein; Maße, die in der Natur der Sache gegeben waren und auch schon im Mittelalter nach Ausweis der zahlreichen noch vorhandenen mittelalterlichen Altarstufen gewöhnlich zur Anwendung kamen.

Da die Ecken der Stufen unter Umständen unbequem werden konnten, schrägte man sie bisweilen ab, und zwar geschah das nicht erst in der neueren Zeit, sondern auch bereits im Mittelalter, wie noch jetzt verschiedene Beispiele bezeugen (Tafel 150). Beim Altar in der Oberkirche von S. Flaviano zu Montefiascone sind die Ecken nicht abgeschrägt, sondern durch einen Ausschnitt von der Form eines Viertelkreises beseitigt. Der Barock rundete sie gern ab, der späte Barock und das Rokoko schufen die unschönen geschweiften Altarstufen. Mit einem Sims hatte man schon in der späten Gotik die Stufen bisweilen versehen; in der Renaissance wurde das recht gewöhnlich, im Barock fast die Regel.

Was das Material der Stufen anlangt, so soll nach dem hl. Karl bei mehrstufigen Altären das Suppedaneum aus Holz angefertigt werden[31], die übrigen Stufen sollen dagegen aus Marmor oder sonstigem Stein oder aus Backstein bestehen. Die Nebenaltäre sollen ein hölzernes Suppedaneum erhalten. Daß er für das Suppedaneum hier wie dort Holz vorschrieb, geschah sonder Zweifel mit Rücksicht auf die Gesundheit des Priesters, für die ein längeres Stehen auf kaltem Stein schädlich werden konnte. Um üblen Folgen vorzubeugen, hätte man ein steinernes Suppedaneum zu kalter Jahreszeit mit Teppichen versehen müssen, bei einem hölzernen konnten solche fortbleiben.

Nach Myller sollte zu den Altarstufen Stein verwendet werden, das Suppedaneum jedoch entweder aus Holz gemacht sein oder im Falle, daß es aus Stein bestehe, mit Holz überdeckt werden[32]. Nach dem Altar zu sollte man es mit einer aufstehenden Leiste versehen, welche den unteren Rand des Antependiums verdeckte und den Zweck hatte, dasselbe vor Verunreinigungen und Beschädigungen zu schützen. Die Prager Synode von 1605 begnügt sich mit der Anweisung, die Stufen könnten aus Holz, Naturstein oder Backstein bestehen[33]. Indessen sind alle diese und ähnliche Bestimmungen nur partikularrechtlichen Charakters; eine allgemein geltende Verordnung über die materielle Beschaffenheit der Altarstufen ist niemals erlassen worden.

[29] C. 12 (Hartzh. VIII, 680).
[30] Instr. fabr. eccl. l. 1, c. 11 (AA. eccl. Mediol. 567).
[31] A. a. O.
[32] Ornatus eccl. c. 43; p. 78.
[33] C. 12 (Hartzh. VIII, 689).

Aus dem Mittelalter liegen keine Vorschriften über die Beschaffenheit der Altarstufen vor. Für die Stufen des Hochaltares wurde damals durchaus Stein bevorzugt. Was sich an mittelalterlichen Hochaltarstufen noch erhalten hat — und es gibt noch sehr viele Beispiele derselben —, ist alles aus Stein gemacht. Steinstufen hatten vor Holzstufen nicht nur den Vorzug größerer Festigkeit und Dauerhaftigkeit, sondern wirkten auc monumentaler und harmonierten deshalb besser sowohl zur hervorragenden Bedeutung des Hochaltares wie zum ganzen Bau der Kirche.

Bei den Nebenaltären, die, wie früher gesagt wurde, meist nur eine Stufe hatten, waren im Mittelalter neben steinernen auch hölzerne Suppedaneen, wie es scheint, sehr gebräuchlich. Zahlreiche Nebenaltäre aus jener Zeit, die inzwischen ihrer Bestimmung entfremdet wurden, aber erhalten blieben, haben heute ihre Stufe verloren. Bei manchen anderen ist die Stufe, mit der dieselben versehen sind, das Werk einer nachmittelalterlichen Erneuerung. Das eine wie das andere erklärt sich leicht bei der Annahme, daß das Suppedaneum, mit dem die meisten dieser Altäre ursprünglich ausgestattet waren, aus Holz gemacht war. Hätte es aus Stein bestanden, so würde es wohl bei manchen Altären, die heute ohne Stufe sind, nicht beseitigt worden sein, bei anderen hätte es in diesem Falle in nachmittelalterlicher Zeit wahrscheinlich nicht erneuert zu werden brauchen. Übrigens weist auch die Höhe mancher mittelalterlicher Nebenaltäre, deren Stufe heute verschwunden ist, sowie namentlich die Beschaffenheit ihres Sockels deutlich darauf hin, daß das Suppedaneum, mit welchem sie einst ausgestattet waren, nicht aus Stein, sondern aus Holz hergestellt war.

Sehr gebräuchlich wurden Holzstufen in der Zeit des Barocks, und zwar nicht nur bei Nebenaltären, sondern auch beim Hochaltar. Begreiflich übrigens; denn die Altäre, die nun entstanden, waren zu einem sehr großen Teil nicht mehr altaria fixa, sondern nur altaria quasi-fixa, ja oft lediglich Holzgestelle, denen oben ein Portatile eingefügt war.

Ornamentiert wurden die Stufen im Mittelalter wohl nur ausnahmsweise. Alles, was sich an Altarstufen aus demselben erhalten hat, ist völlig schmucklos. In der Zeit der Renaissance wurden sie in Italien bisweilen mit Marmoreinlagen verziert. Schöne Altarstufen dieser Art findet man z. B. in S. Maria delle Grazie zu Brescia, in der Karmeliterkirche zu Padua, in der Certosa bei Pavia, in S. Domenico zu Neapel. Die glänzendste Ornamentierung erhielten die Stufen des Hochaltares von S. Maria dei Gesuiti zu Venedig. Sie erscheinen in reichster Intarsienarbeit, die in Verde antico auf weißem Grund ausgeführt ist, ganz wie mit einem prunkvollen festlichen Teppich überdeckt.

Retabel Tilman Riemenschneiders. Creglingen, Herrgottskirche (S. 355, 429, 659)

VIERTER ABSCHNITT

DAS ALTARCIBORIUM UND DER ALTARBALDACHIN

ERSTES KAPITEL

ALLGEMEINES

I. KIRCHLICHE VORSCHRIFTEN. ZWECK DER ALTARÜBERDACHUNG

Nach dem Caeremoniale episcoporum soll über dem Hochaltar ein Baldachin angebracht werden. Von quadratischer Form, soll er so groß sein, daß er den Altar und die Altarstufen überdeckt, hinsichtlich der Farbe aber sich nach der betreffenden liturgischen Tagesfarbe richten. Kein Baldachin braucht über dem Altar aufgehängt zu werden, wenn über ihm ein festes Ciborium erbaut ist[1].

Daß auch die Seitenaltäre und insbesondere der Sakramentsaltar mit einem Baldachin auszustatten wären, wird weder ausdrücklich gesagt noch irgendwie angedeutet. Wir dürfen also daraus die Folgerung ziehen, daß das Caeremoniale für diese einen solchen nicht verlangt, auch wenn sie keinen Ciboriumüberbau haben. Eine ältere Entscheidung der Ritenkongregation hat freilich in einem partikulären Dekret vom 27. April 1697 erklärt, es müßten alle Altäre mit einem Baldachin versehen sein, und zwar nicht bloß in Kathedral-, sondern in allen Kirchen[2], doch ist nicht zu ersehen, worauf sich diese Antwort gründet. In dem Caeremoniale hat sie jedenfalls keine Stütze. Ein Dekret der Ritenkongregation vom 23. Mai 1846, das jedoch ebenfalls nur eine Partikularentscheidung war, besagt, es müsse über dem Sakramentsaltar ein Baldachin aufgehängt werden[3], indem es sich dafür auf die Antwort vom 27. April 1697 beruft. Wie es sich übrigens auch mit der Begründung der beiden Antworten verhält, beide hatten als partikuläre Dekrete keinen allgemeinen verbindlichen Charakter. Außerdem aber haben sie, wie die Herausgeber der Decreta authentica zutreffend anmerken, die Geltung, welche sie allenfalls hatten, nachgerade durch entgegenstehende Gewohnheit allenthalben verloren[4]. Denn die Anweisung des Caeremoniale ging außerhalb Italiens fast gar nicht, in Italien aber, ja selbst zu Rom, nur in sehr beschränktem Maße in die Praxis über.

Im Mittelalter sind allgemeinverbindliche Vorschriften, über den Altären oder doch wenigstens über dem Hochaltar ein Ciborium zu errichten oder einen Baldachin anzubringen, nie erlassen worden, partikularrechtliche aber nur in sehr geringer Zahl.

Ein Edikt Karls d. Gr. vom Jahre 789 ordnet an, ut super altaria teguria fiant vel laquearia. Teguria hat hier wohl die gleiche Bedeutung wie im Papstbuche, so daß also die Verordnung besagt, es solle über den Altären entweder ein Ciborium oder eine

[1] L. 1, c. 12, n. 13, 14.
[2] Decreta auth. n. 1966.
[3] Decret. auth. 2912.
[4] Decret. auth. V, 35.

Vertäfelung aus Holz angebracht werden[5]. Wahrscheinlich bezweckte Karl auch in diesem Punkt, den römischen Brauch bei den Franken einzubürgern. Nach einer Konstitution des Bischofs von Worcester, Wilhelms von Blois, vom Jahre 1229 ist zur Ausstattung des Chores auch erforderlich ein operimentum decens inter altare et summitatem chori, d. i. eine über dem Altar ausgespannte Decke[6]. Klarer drückt sich die Synode von Münster aus dem Jahre 1279 aus, wenn sie bestimmt, es solle über dem Altar in seiner Länge und Breite ein weißes Linnentuch ausgespannt werden und als Zweck dieses Tuches bezeichnet, den Altar gegen allen herabfallenden Unrat und Staub zu schützen. Übrigens macht sie dabei die einschränkende Bedingung: Prout hoc sacri altaris cujuslibet erectio patiatur et requirit[7]. Im Jahre 1281 wiederholt die Kölner Synode die Verordnung der Münsterischen wörtlich, jedoch ohne jenen Zusatz[8]. Sechs Jahre später (1287) schreibt ähnlich eine Synode zu Lüttich und um 1300 eine Synode zu Cambrai vor: Cortina conveniens super altare extendatur, quae protegat atque defendat altare ab immunditiis descendentibus[9].

In den Statuten der zahlreichen Synoden des 14. und 15. Jahrhunderts ist nie von dem Altarciborium, dem Altarbaldachin und dem baldachinartig über dem Altar ausgespannten Tuch die Rede, obwohl auch in dieser Zeit manche Ciborien sowie namentlich zahlreiche Altarbaldachine entstanden und ebenso die Gepflogenheit, ein ausgespanntes Tuch über dem Altar anzubringen, nach Ausweis der Kapitelstatuten des Dekanates Fleurus von 1312 und 1406, sowie des Dekanates Jodoigne von 1466 jedenfalls in der Diözese Lüttich[10], zu welcher diese Dekanate gehörten, noch immer fortbestand. Es war wohl mehr die Folge von Brauch und Herkommen als die Wirkung ausdrücklicher kirchlicher Verordnungen, wenn man den Altar mit einem Ciborium oder einem Baldachin schmückte, oder doch wenigstens ein Tuch baldachinartig über ihn ausspannte.

Erst im 16. Jahrhundert begegnen uns wieder Bestimmungen über das Altarciborium und seine Surrogate; denn ein Baldachin und ein baldachinartig über dem Altar ausgespanntes Tuch waren im Grund nur ein Ersatz für das Ciborium.

Im Jahre 1550 erneuert eine Synode von Cambrai die Vorschrift der Synode von 1300: Cortina convenienter sursum supra altare extendatur[11]. Etwa ein Vierteljahrhundert später erließ der hl. Karl Borromäus eingehende Vorschriften über Ciborium und Altarbaldachin. Alle Altäre, auch die Nebenaltäre, müssen, will er, mit einem sog. capocielo versehen werden, falls sich über ihnen nur eine getäfelte Decke befindet oder das Gewölbe, das sie überdeckt, so hoch ist, daß es nicht leicht öfter gereinigt werden kann. Der capocielo soll so groß sein, daß er nicht nur den Altar, sondern auch den zelebrierenden Priester überdeckt, damit beide vollständig gegen allen herabfallenden Schmutz geschützt sind. Er soll so hoch über dem Altar angebracht werden, daß er ihm sowohl zur Zierde gereicht, als auch bequem gereinigt werden kann. Als Material zu seiner Herstellung kann Stein, Marmor und anderer solider Stein sowie Backstein, Holz oder blaue, angemessen bemalte Leinwand benutzt werden. Wird er aus Stein gemacht, so muß er auf Säulen ruhen, und zwar sind beim Hochaltar, falls dieser freisteht, vier Säulen erforderlich, während bei Altären, die der Wand vorgebaut sind, wie die meisten Nebenaltäre, zwei genügen. Aus Brettern oder aus Leinwand gemachte capocieli sind mittels Ketten oder auf eine andere haltbare Weise an der Decke oder an der Wand aufzuhängen[12].

---

[5] C. 33 (M. G. Capit. I, 64).
[6] C. 3 (Wilkins I, 623; Mansi XXIII, 176).
[7] C. 8 (Hartzh. III, 646).
[8] C. 7 (l. c. 662).
[9] C. 5, n. 11; C. De euch. (l. c. III, 691; IV, 71).
[10] Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique IV (1867) 197; II (1865) 283; I (1864) 1340.
[11] Tit. 8 (Hartzh. VI, 698).
[12] Instr. fabr. eccl. l. 1, c. 14 (AA. eccl. Med. 570).

Die Bestimmungen des hl. Karl gingen 1583 in der etwas abgekürzten Form, in welcher sie sich in den Statuten der vierten Mailänder Provinzialsynode befinden[13], in die Dekrete der Synode von Aix über[14]. Einige Jahre später übernahm auch Myller sie in seinen Ornatus ecclesiasticus, nur ließ dieser aus, was die Instructio fabricae ecclesiae über die Herstellung von massiven capocieli, d. i. von Ciborien sagt. Bei Myller ist bloß die Rede von einer umbella oder einem coelum, das auch nach ihm von der Decke wie von der Wand herabhängen und sowohl aus bemaltem Bretterwerk als auch aus Zeug, Seide oder Leinwand bestehen kann, das jedoch auf einen Rahmen ausgespannt werden muß[15].

Im Jahre 1600 erschien das römische Caeremoniale episcoporum und mit ihm die erste, allgemein verpflichtende Bestimmung über den Altarbaldachin und das Altarciborium. Fünf Jahre später (1605) beschäftigte sich auch die Synode von Prag mit diesen, und zwar nahm auch sie gleich der Synode von Aix die auf Baldachin und Ciborium bezüglichen Verordnungen des vierten Mailänder Provinzialkonzils wörtlich in ihre Statuten auf[16]. 1609 schrieb die Synode von Ypern vor, die Altäre sollten, weil sie sich oft durch Unrat von Vögeln, namentlich von Eulen, beschmutzt zeigten, durch eine Holzdecke in Form eines Gewölbes oder eines Bogens in Zukunft gegen eine derartige Verunehrung geschützt werden, und zwar singula altaria, wie es ausdrücklich in dem betreffenden Statut heißt[17]. Von großem Erfolg scheint diese Verordnung jedoch nicht begleitet gewesen zu sein, da sich die Yperner Synode von 1629 veranlaßt sah, die Pfarrer nochmals zu mahnen, über allen Altären, auch den Nebenaltären, ein Holzgetäfel anbringen zu lassen, welches den gewöhnlich von der Decke herabfallenden Schmutz von ihnen abhalte[18]. Ein Visitationsprotokoll von Notre-Dame zu Bourg-St-Maurice (Savoie) aus dem Jahre 1633 befiehlt den Kirchenschöffen, über dem Hochaltar wegen des beständig von der Decke auf ihn herabfallenden Schmutzes unter Strafe von 25 Lvrs innerhalb eines Monats ein Tentorium herzurichten, welches nicht nur den Altar, sondern auch den Priester völlig überdecke[19].

Beachtung verdient, daß der Baldachin im Caeremoniale lediglich als Schmuck des Altares erscheint, während er in den Statuten der Kölner Synode, der Synoden von Münster, von Lüttich und Cambrai, in der Instructio fabricae ecclesiae des hl. Karl, in den anderen angeführten Synodalstatuten, im Visitationsprotokoll von Bourg-St-Maurice und bei Myller einzig oder doch in erster Linie den Zweck hat, den Altar vor Verunreinigungen zu schützen. Auch das Ciborium hat nach dem hl. Karl vor allem diese Aufgabe.

In den Riten des Ostens findet das Altarciborium heute nur mehr sehr geringe Verwendung. Ganz in Abgang gekommen zu sein scheint es im syrischen und im chaldäischen Ritus. Daß es dem syrischen in früherer Zeit nicht unbekannt war, erhellt aus den Miniaturen eines syrischen Pontifikales der Pariser Nationalbibliothek, das im Jahre 1239 geschrieben wurde[20]. Ein Nischenciborium in Form eines konchaartigen Überbaues, eine moderne Holzarchitektur, findet sich in der Kirche zu Dêr ez Zaferân, der Residenz des unierten syrischen Patriarchen (Tafel 149)[21]. Im Bereich des chaldäischen Ritus hat sich ein eigenartiges Ciborium aus

[13] C. De capellis et altaribus (l. c. 123).
[14] C. De altari (H. X, 1566).
[15] Ornat. eccl. c. 39; S. 74.
[16] C. 12 (Hartzh. VIII, 689).
[17] Tit. 5, c. 13 (Hartzh. VIII, 806).
[18] C. De capellis et altaribus (l. c. 123).
[19] Revue XXXIV (1884) 368.
[20] Vgl. J. Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient Abb. 16, 112 und 284.
[21] Conr. Preußer, Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamitischer Zeit (Leipzig 1911) 51 und Tfl. 63.

dem Mittelalter in der heute nicht mehr in Gebrauch stehenden nestorianischen Kilisse el Ahmar zu Kerkūk bis jetzt erhalten. Es hat als Decke eine Hängekuppel, als Dach eine niedrige vierseitige Pyramide. An der Wand auf Pilastern sitzend, ruht es vorne auf zwei derben, nur mit Kämpferplatte abschließenden Rundpfeilern, die mit den Pilastern der Rückwand durch Rundbogen, untereinander sowie mit den Seitenwänden des Altarraumes durch einen Spitzbogen verbunden sind[22].

Von den Kirchen des armenischen Ritus haben über dem Altar ein Ciborium die Patriarchalkirche zu Edschmiatsin und die Hripsime zu Wagharschapat, doch ist dasselbe hier wie dort eine moderne Arbeit. Ältere haben sich nicht erhalten, wie es scheint[23]. Häufiger ist in armenischen Kirchen ein konchaartiger Überbau über dem Altar angebracht, wie in der Kreuzkirche zu Achthamar im Wansee, in den Kirchen zu Agrak und Mastara[24], in der Kirche des Klosters Surb Bartholomeos bei Basch Kala in Kurdistan, in der Kirche von Surb Paulus zu Wan (Tafel 149) und in der Hauptkirche des Klosters Warak Wankh bei Wan[25]. Der Nischenüberbau steht nach rückwärts frei in der Apsis, so daß man um ihn herumgehen kann. An seiner Front ist ihm jedoch rechts wie links eine von einer Tür durchbrochene Wand angefügt, die ihn mit den Seiten des Altarraumes verbindet und den hinter ihm liegenden Raum nach vorne abschließt. Oben erhebt sich sowohl auf der mittleren wie auf den beiden seitlichen Abteilungen der Front gewöhnlich ein kleiner turmartiger Aufbau als Bekrönung. Mit ihren von einer Tür durchbrochenen Seitenteilen, durch welche der Mittelbau mit den Seitenwänden des Altarraumes verbunden wird, erinnern diese Anlagen an die Einrichtung so mancher Altarretabeln der Spätrenaissance und des Barocks, nur daß der Altar nicht vor ihnen steht, wie es bei diesen der Fall ist, sondern in der Nische der mittleren Abteilung. Wie weit sie in die Vergangenheit hinaufreichen, dürfte kaum festzustellen sein. Ein hohes Alter scheinen sie indessen nicht zu haben. Was an Beispielen vorhanden ist, gehört alles einer jüngeren Zeit an. Der Nischenüberbau zu Achthamar entstammt dem Jahre 1756[26].

Auch im griechischen Ritus ist das Altarciborium gegenwärtig kaum mehr im Gebrauch, an seiner Stelle ist auf der Mensa des Altares ein Miniaturciborium errichtet, ein mit vier Säulchen oder vier Pfosten als Stützen ausgestatteter kleiner Kuppelbau. Manche Altarciborien finden sich noch in den Kirchen des koptischen Ritus[27], ausgenommen in denjenigen der Klöster des Natrontales, in denen ein Ciborium über dem Altar gewöhnlich fehlt. Das koptische Altarciborium besteht aus vier Säulen, die in der Regel aus Stein gemacht sind, aus Gebälk oder Bogenstücken, welche die Säulen

[22] Walter Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan (Leipzig 1913) 18 f., Tfl. 17 18 19.

[23] J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa I (Wien 1918) 228.

[24] A. a. O.

[25] Walter Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan (Leipzig 1913) 25 31 35 sowie Tfl. 20 23 25 26 28.

[26] Strzygowski, a. a. O. 229.

[27] Butler I, 60 121 223 225 254; II, 29.

verbinden, und aus der auf ihnen sitzenden Kuppel, deren Innenseite meist mehr oder weniger reich mit Malereien geschmückt ist. Die Säulen sind von den Ecken des Altares 50 cm oder mehr entfernt, so daß sie denselben rings frei umgeben. Die heute in den koptischen Kirchen noch befindlichen Altarciborien sind nach den Angaben, die über sie vorliegen, wohl alle Erbstücke aus der Vergangenheit, wenn auch keines allzu weit in das Mittelalter zurückreichen dürfte.

II. SEGNUNG DER ALTARÜBERDACHUNG

Eine Segnung erhalten Baldachin und Ciborium, wo sie etwa neu angebracht werden, heute nicht mehr. In den mittelalterlichen Pontifikalien findet sich dagegen sehr häufig eine benedictio ciborii sive umbraculi altaris, und zwar nicht bloß in den Pontifikalien der älteren Zeit, sondern auch noch in manchen des 14. und 15. Jahrhunderts.

In der Regel besteht sie aus einem Invitatorium Oremus, fratres dilectissimi, Deum rectorem ac gubernatorem omnium saeculorum usw. und einem langen Weihegebet: Omnipotens sempiterne Deus, qui fideli famulo tuo Moysi usw. Sie kommt aber auch in einer verkürzten sowie in einer erweiterten Form vor. In jener, von der sich ein Beispiel im Pontifikale von Bergamo[1] findet, besteht sie bloß aus dem Weihegebet. In dieser, die uns z. B. im Pontifikale des Magdalenenkollegs zu Oxford[2] begegnet, ist zwischen das Invitatorium und Segensgebet eine Salbung der vier Säulen, die Oration Oremus, dilectissimi fratres, indulgentiam Dei usw. und eine Inzensierung des Ciboriums eingeschaltet. Während der Bischof auf die Säulen mit Chrisam ein Kreuz macht, spricht er: Sanctificetur hoc umbraculum per istam unctionem et nostram benedictionem in nomine Domini; die Inszenierung begleitet er mit der Antiphon: Domine, ad te dirigatur oratio mea sicut incensum. Die Oration Oremus, dilectissimi fratres, indulgentiam Dei usw. diente sonst zur Segnung des ciborii itinerarii, eines Miniaturciboriums, unter das man auf Reisen bei der Messe in Zelten oder im Freien zum Schutz den Kelch und die Patene stellte (Tafel 159)[3]. Darstellungen der Segnung des umbraculum altaris sind in den Pontifikalien äußerst selten. Tafel 151 gibt eine Miniatur wieder, welche die Benediktionsformel eines Pontifikales der Colombina zu Sevilla begleitet. Es handelt sich bei ihr um die Segnung eines mit polygonaler Kuppel abschließenden Ciborums. Eine andere Abbildung auf Tafel 151 ist den Miniaturen des Pontifikales von Bergamo entnommen. Sie zeigt die Segnung eines an der Wand abgestützten, nach vorne frei über den Altar hinausragenden, an den Rändern mit Fransen besetzten Baldachins.

ZWEITES KAPITEL

DAS CIBORIUM

I. NAMEN DES ALTARCIBORIUMS

Das Wort ciborium begegnet uns als Name des tempiettoförmigen Altarüberbaues, den wir heute mit ihm zu bezeichnen pflegen, zuerst in der

---

[1] Vat. lat. 1145.

[2] Ed. Wilson (London 1910) 133; vgl. auch den Ordo der Benedictio ciborii bei Martène l. 2, c. 19; II, 294.

[3] Im Pontifikale 9216 der K. Bibliothek zu Brüssel (14. Jahrh.) ist der Ordo, der hier nur aus Invitatorium und Segensgebet besteht, von einer Miniatur begleitet, welche die Segnung der Monstranz darstellt. Es scheint danach, daß man die Formel damals auch wohl zu diesem Zwecke benutzte.

Vita Symmachi (498—514), in der berichtet wird, der Papst habe in der Andreasrotunde bei St. Peter und in der von ihm erbauten Martinsbasilika ein tiburium errichtet[1].

Etwa ein Jahrhundert später finden wir ihn in der Vita s. Gregorii M. des Papstbuches[2] sowie bei Gregor von Tours, der in seiner 590 verfaßten Schrift De gloria martyrum von dem ciborium sepulcri des hl. Petrus in der Vatikanischen Basilika spricht[3]. Habet (die Basilika) etiam, erzählt er, quatuor columnas in altari, quod sunt simul centum (in der ganzen Kirche), praeter illas quae ciborium sepulcri sustentant. Hoc enim sepulcrum sub altare collocatum valde rarum habetur... Sunt ibi et columnae mirae elegantiae candore niveo quatuor numero, quae ciborium sepulcri sustinere d i c u n t u r. Da das Apostelgrab unter dem Altar lag, die zwischen Altar und Grab befindliche Confessio aber nur eine im Boden ausgesparte Kammer war, die für ihr Gewölbe keiner Säulen als Stützen bedurfte, so kann unter dem ciborium sepulcri nur das über dem Altar sich erhebende Ciborium verstanden werden, das freilich, weil über dem Grabaltar errichtet, mit Fug auch ciborium sepulcri genannt werden durfte[4]. Honorius errichtete über dem Grab der hl. Agnes, das sich unter dem Hochaltar der von ihm erneuten Grabkirche der Heiligen befand, ein ciborium aereum deauratum mirae magnitudinis, über dem Altar der Pankratiusbasilika an der Via Aurelia aber ein ciburium ex argento[5].

Von nun an ist ciborium der klassische Name des ein Tempelchen oder eine Altarkapelle darstellenden Altarüberbaues, mag er nun aus Metall, Stein oder Holz ausgeführt sein. Allerdings kommen für ihn auch die Bezeichnungen u m b r a c u l u m und t e g u r i u m (t i g u r i u m, t u g u r i u m) und t e g m e n vor[6].

U m b r a c u l u m begegnet uns kaum anderswo als in den Pontifikalien[7]. Wenn bei Gilbert von Limerick (Anfang 12. Jahrhunderts) unter den vom Bischof zu segnenden Gegenständen auch das Ciborium genannt, aber zur näheren Erläuterung beigefügt ist, id est umbraculum altaris, so ist dieser Zusatz sichtlich dem Pontifikale entlehnt[8]. T e g u r i u m (tigurium, tugurium) ist eine nur verderbte Form von ciborium, wie aus den verschiedenen Lesarten der Handschriften des Papstbuches klar hervorgeht, und entstanden, indem man das Fremdwort ciborium nach dem einheimischen und darum bekannteren wie geläufigeren Worte tugurium ummodelte; eine Umbildung, die um so leichter geschehen konnte und um so näher lag, als die Bedeutung von tugurium, „Hütte", derjenigen von ciborium einigermaßen verwandt war[9].

---

[1] L. P. n. 79: Hic fecit basilicam sancti Andreae apostoli apud beatum Petrum, ubi fecit tiburium ex argento purissimo... n. 80: Basilicam sanctorum Silvestri et Martini construxit, ubi et super altare tiburium argenteum fecit (Duch. I, 261 s.).

[2] N. 113: Hic fecit beato Petro apostolo cyburium cum columnis suis quatuor ex argento puro (Duch. l. c. 312).

[3] N. 27 (M. G. SS. rer. Merov. I, 504).

[4] Übrigens kann uns die Ungenauigkeit der Angabe Gregors nicht auffallen, da derselbe die Anlage nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus Erzählungen anderer kannte.

[5] Vita Honorii n. 119 s. (Duch. l. c. 323 s.).

[6] Gesta Aldrici ep. Cenon. n. 17 (M. G. SS. XV, 315): Fecit tugurium, quod et ciborium nominatur, super altari seniore. Vgl. auch das oben S. 185 erwähnte Kapitular Karls des Gr. aus dem Jahre 789.

[7] Vgl. die Weiheoration: Quaesumus, ut hoc tegimen venerandi altaris . . . cum omnibus ornamentis ad ipsum umbraculum pertinentibus . . . consecrare digneris und die Überschrift: Benedictio ciborii id est umbraculi altaris, in der umbraculum als Erläuterung des eigentlichen terminus ciborium erscheint.

[8] De statu ecclesiae (M. 159, 1002).

[9] Vgl. beispielsweise die Varianten in der Vita Symmachi (Duch. L. P. I, 261): Tiburium, tugurium, tiburinum, tigurium, tiguriam, cyburium, der Vita Gregorii (l. c. 312): Cyburium, tegurium, der Vita Honorii (l. c. 232 s.): Cyburium, cyborium, cipurium, tegurium, der Vita Sergii (l. c. 375): Cyburium, cyborium, ciburium, tegurium, tugurium.

Tegmen heißt das Ciborium in der Inschrift des Ciboriums, welches Kardinal Hubaldus († 1144) in S. Croce zu Rom errichtete[10]. Der Name kommt nur in ihr vor und in einem Gebet der Ciboriumweihe. Er war ersichtlich nicht verbreitet.

In der Vita Silvestri I. und der Vita Syxti III.[11] heißt der Altarüberbau fastidium (fastigium). In den späteren Vitae des Papstbuches verliert sich jedoch diese Benennung ganz. Sie ist in denselben durch den Namen ciborium verdrängt. Wenn wir in der Vita Leonis III. (795—816) n. 360 (Duch. II, 1) lesen: Praesertim imago Salvatoris cum regiis mirae pulchritudinis depictae ad decorem superscriptae eccclesiae (s. Petri) in fastigio sub arco majori posuit... pari modo et in basilicam s. Pauli apostoli atque in basilica Salvatoris instar imagines fecit et constituit, so ist hier mit fastigium ein unter dem Triumphbogen angebrachter Balken, nicht, wie Duchesne annimmt, das Ciborium gemeint[12].

Ob unter der ecclesia ex auro et gemmis et argento, quam vocant munera m, die Abt Stephan in St. Martialis zu Limoges im Beginn des 9. Jahrhunderts über dem Erlöseraltar errichtete, wie Ademar von Chabannes uns erzählt[13], ein Ciborium zu verstehen ist, ist zweifelhaft; jedenfalls war munera nur eine örtliche Bezeichnung desselben. Unzutreffend ist es, wenn bei Schmid[14] unter den Namen des Altarüberbaues und Berufung auf Nr. 8 des 10. Ordo Mabillons[15] auch arca aufgeführt wird. Denn arca bezeichnet an jener Stelle nicht das Ciborium des Hochaltares der Laterankirche, sondern die in letzterem eingeschlossene alttestamentliche Bundeslade, auf welcher der Papst am Gründonnerstage nach Wegnahme der Mensa des Altares zelebrierte[16].

Im Osten entsprach dem lateinischen ciborium die Bezeichnung κιβώριον (κιβούριον). In des Paulus Silentiarius Beschreibung des Altares und des Altarüberbaues der Hagia Sophia kommt der Name noch nicht vor; der Überbau wird hier πύργος, Turm, genannt. Indessen begegnet uns κιβώριον im Sinne von Altarciborium schon bei Johannes Malalas (um 565)[17].

Im 7. Jahrhundert findet das Wort sich in derselben Bedeutung im Chronicon paschale (geschrieben um 635)[18], im 8. in der Ἱστορία ἐκκλησιαστική[19], um 800 in des Theophanes Chronographia († 817/818)[20] sowie bei Theodor Studita († 826)[21], im 10. Jahrhundert in der Μυστικὴ θεωρία[22], einer Bearbeitung der Ἱστορία ἐκκλησιαστική.

Im nichtkirchlichen Gebrauch kommt κιβώριον (ciborium) in doppeltem Sinne vor. Erstens in der Bedeutung von Becher sowie zur Bezeichnung der

---

[10] Bullet. ser. 5, II (1891) 78: Tegmen id Hubaldus fecit fore.

[11] L. P. n. 36 und 65 (Duch. I, 172 233).

[12] Duch. II, 34. Unter der imago Salvatoris cum regiis haben wir wohl eine mit zwei Türflügeln versehene Tafel, also ein Triptychon, zu verstehen.

[13] M. 141, 81.

[14] Der christl. Altar 75, Anm.

[15] M. 78, 1011.

[16] Für turris, das von Schmid (a. a. O.) ebenfalls unter den Bezeichnungen des Ciboriums genannt wird, ist mir in diesem Sinne kein Beleg bekannt geworden. Wenn in der Translatio ss. Eutycetis et Acutii das Ciborium, das über dem Grabaltar der beiden Heiligen errichtet wurde, durch den Zusatz nitens pyratorium näher erläutert wird (N. 3, AA. SS., 19. Sept.; VI, 892), so ist statt dieses rätselhaften pyratorium wohl pyrgatorium (zusammenhängend mit πύργος, Turm) zu lesen. Pyrgatorium ist aber hier nicht der Name des Ciboriums, sondern nur eine dasselbe charakterisierende Beifügung: Cujus claustri (Gruft) prominens pulchritudine decenti fastigium (Erhöhung über der Gruft) ...argenteum bajulavit, quod vulgo ciborium dicitur, nitens pyrgatorium, sub cujus umbraculo altare similiter statuitur.

[17] Chronographia l. 18; ed. Bonnae 1831, 490.

[18] Olymp. 350; ed. Bonnae 1832, 713.

[19] Revue de l'orient chrét. X (1905) 310.

[20] Ad an. 550 et 551 (Mg. 108, 508 509).

[21] Jambi n. 42: Εἰς τὸ κιβώριον τοῦ ἁγίου προδρόμου (Mg. 99, 1793).

[22] Mg. 98, 389.

becherartigen Frucht der Colocasia (ägyptische Zehrwurz) und der zur Herstellung von Trinkgefäßen benutzten Blätter dieser Pflanze[23]. Man hat gemeint, der Altarüberbau habe den Namen *κιβώριον* (ciborium) wegen einer gewissen Ähnlichkeit mit der Hülle der Frucht der Colocasia bzw. einem mit spitzzulaufendem Deckel versehenen Becher erhalten[24]. Allein es ist schwer einzusehen, welche Ähnlichkeit zwischen einem solchen Becher bzw. der Frucht der Colocasia und einem auf vier Säulen ruhenden, bald mit flacher Decke, bald mit Zeltdach oder konischem Dach, bald mit einer Kuppel ausgestattetem Altarüberbau besteht, daß man diesen ihrethalben *κιβώριον* (ciborium) nannte.

Zweitens in der Bedeutung von aedicula (Tempelchen), Thronüberbau, Grabmonument. Den Sinn von aedicula hat *κιβώριον* in des hl. Johannes Chrysostomus 42. Homilie zur Apostelgeschichte. Bei Erklärung von Kap. 19, V. 24: Demetrius quidam nomine, argentarius, faciens aedes argenteas Dianae stellt hier der Heilige die Frage: „In welcher Art ließen sich silberne Tempel herstellen", und antwortet dann: „Vermutlich nach Art von kleinen *κιβώρια*[25]". Becher oder becherartige Gegenstände können diese *κιβώρια μικρά* offenbar nicht bedeuten; denn es waren *ναοὶ ἀργυροῖ*, was Demetrius nach der Apostelgeschichte anfertigte. Freilich nicht wirkliche Tempel, sondern nur Miniaturtempelchen, kleine Nachbildungen des Dianatempels oder vielleicht richtiger der aedicula des Tempels mit der darunter stehenden Statuette der Göttin. Denn der Heilige fährt alsbald zur Begründung des Gesagten fort: „Es stand diese (Artemis) nämlich hoch in Ehren." Die Homilien über die Apostelgeschichte wurden 400 und 401 zu Konstantinopel gehalten. Man verstand also hier zur Zeit des Predigers unter *κιβώριον* auch, ja vielleicht ausschließlich, einen ädikulartigen Bau, und zwar muß das Wort in dieser Bedeutung damals zu Konstantinopel allgemein bekannt und gebräuchlich gewesen sein, da sonst Chrysostomus es sicher nicht verwendet hätte, um seinen Zuhörern mittels desselben einen Begriff der *ναοὶ ἀργυροῖ* zu geben.

Den Überbau des im Konsistoriumssaale errichteten kaiserlichen Thrones bezeichnet *κιβώριον* in des Konstantinus Porphyrogenitus (905 bis 955) Schrift De caeremoniis aulae byzantinae: *Στάντων τῶν δεσπότων εἰς τὸ κιβώριον*[26]. Ein lehrreiches Bild eines solchen Thronüberbaues gibt eine Miniatur der griechischen Evangelienhandschrift von Rossano in Süditalien (6.—7. Jahrhundert), welche den Hohenpriester, dem Judas das Sündengeld zurückbringt, darstellt. Derselbe sitzt auf seinem Thron unter einem viersäuligen, mit einem Kuppeldach ausgestatteten Ciborium, das zwar im einzelnen etwas verzeichnet ist, als Ganzes aber die Wirklichkeit wiedergibt (Tafel 151)[27]. Eine etwas jüngere (9. Jahrhundert), aber nicht minder lehrreiche Abbildung eines Thronciboriums begegnet uns auf einer Miniatur einer Handschrift der Homilien Gregors von Nazianz in der Nationalbibliothek zu Paris[28]. Auf den korinthisierenden Kapitellen seiner vier reichverzierten Säulen ruht eine Kugel; auf der Kugel steht ein Adler und erst von diesem erhebt sich die in der Mitte des Scheitels mit einem Kreuzchen geschmückte, die Decke bildende Hängekuppel.

Ädikulaartige Grabmonumente bedeuten die *κιβούρια*, von denen Codinus († ca. 1453) spricht, wenn er in seiner Beschreibung der Bauten Konstantinopels den Namen Heraion zu erklären sucht: *Ἡραῖον δὲ ἐκλήθη, ὅτι πάλαι τῆς Ἥρας ἦν ὁ ναὸς ἐκεῖ ἢ Ἠρίον,*

[23] Stephanus, Thesaurus ling. graec. unter *κιβώριον* IV (Paris 1841) 1541; Hesych. Alex. Lexicon unter *κιβώριον* (ed. Jena 1867, p. 871): *Κιβώριον — αἰγύπτιον ὄνομα ἐπὶ ποτήριον*; Horat. carm. 2 7 22: Ciboria exple; Thes. unter ciborium III, 1038.

[24] Vgl. z. B. den Kommentar Du Canges zu des Paulus Silentiarius Descriptio s. Sophiae n. 57 (Mg. 86, 2215), Realenc. I, 289 und Schmid 75, Anm.

[25] N. 1 (Mg. 60, 297: *Καὶ πῶς ἔνι ναοὺς ἀργυροῦς γενέσθαι; ἴσως ὡς κιβώρια μικρά.*

[26] L. 1, c. 16 (Mg. 112, 317); vgl. c. 38 (ibid. 437) und c. 46 (ibid. 487 492 sowie 489): *Καὶ ἵσταται τὸ σέντζον εἰς τὸ κιβώριον τοῦ κονσιστωρίου.*

[27] Vgl. über den Codex Rossanensis namentlich Arthur Haseloff, Codex purpureus Rossanensis (Berlin 1898).

[28] Abb. in Da Persico, die hl. Melania d. J. (Einsiedeln 1912) 272.

ὅτι τὸ παλαιὸν ἐκεῖ ἐθάπτοντο οἱ πολῖται καὶ δηλοῖ τοῦτο τὰ πολλὰ μαρμάρινα κιβούρια[29].

Da den angeführten Belegen zufolge *κιβώριον* im nichtkirchlichen Leben auch die Bedeutung von aedicula, Überbau, Tempelchen hatte, erklärt sich leicht, wie es kam, daß man den Altarüberbau, der eine wirkliche, über dem Altar sich erhebende und ihn überdachende Ädikula war, Ciborium nannte, Man übertrug, ähnlich wie es in zahlreichen anderen Fällen des liturgischen Lebens geschah, auf ihn lediglich die Bezeichnung eines profanen Gegenstandes, dem er nach seiner äußeren Erscheinung gleichartig war.

Die Etymologie des Wortes *κιβώριον* (ciborium) ist unsicher[30]. Wenn die *Ἱστορία ἐκκλησιαστική* dasselbe auf das Hebräische zurückführt und aus cib (Kiste, Lade) sowie aus uri (Licht Gottes) gebildet sein läßt, weil sie in dem Altarüberbau ein Nachbild der Bundeslade sieht, so bedarf es kaum der Bemerkung, daß eine solche Ableitung durchaus willkürlich ist[31].

Zu der Bedeutung „Altarüberbau" gesellte sich für ciborium im Laufe des Mittelalters eine Reihe abgeleiteter Nebenbedeutungen.

So bezeichnete man mit ihm auch den Überbau über Reliquienschreinen, wie z. B. in einer Urkunde von St-Trond aus dem letzten Viertel des 10. Jahrhunderts: Altare s. Cyrici cum anaglifo opere ciborii quo repositae erant reliquiae pretiosi martyris cum aliis pignoribus, im Chronicon Laureshamense ad 972: Salomon jussit frontem ciborii super requiem martyris versus altare respicientem auro purissimo vestiri[32], und in der Chronik Hugos von Flavigny, in der es in der Vita b. Richardi heißt[33]: In medio alto satis et prominenti ciborio sanctus quiescit Vitonus . . . altare sacratum in honore s. Pulcronii et omnium martyrium, habens et ipsum suum cyborium, quo continetur corpus ejusdem beati Pulcronii[34]. Ebenso wurde der Altarschrein, in dem man die Reliquien aufbewahrte, bisweilen ciborium genannt. So heißt in einem Ablaßbrief von 1461 der Flügelschrein des Hochaltares der Klosterkirche zu Doberan, der viele Reliquien enthielt, cimborium summi altaris[34a], desgleichen wird der Schrein des Hauptaltares der Ludgeruskirche zu Helmstedt, in dem sich Reliquien von drei thebäischen Märtyrern und anderer Heiligen befanden, in einer Urkunde von 1322 simborium genannt[35]. Ein Flügelschrein, in dem sich Reliquien befanden, ist unter ciborium zu verstehen, wenn es im Liber daticus von Roeskilde von einem feierlichen Anniversar heißt, es solle dieses von einem der Canonici aperto ciborio gehalten werden, desgleichen, wenn der Catalogus episcoporum Roeskildensium berichtet, Bischof Olaf (1301—1320) habe für den Hochaltar ein ciborium machen lassen[36]. Weiterhin hießen ciborium der Baldachin über Heiligenstatuen, wie z. B. im jüng. Titurel Strophe 329[37]: Aller zierde wunder trvgen die altare — Vf ieglichem sunder kefse, taveln, bilde kostebere — Stind vf allen vnd ouch ein riche ciborie — Mit gesmeltze wehlgewieret mit heiligen bilder schoner glorie, und noch früher in einem dem 10. Jahrhundert entstammenden Inventar der Kathedrale zu Clermont-Ferrand[38]: Majestatem s. Mariae 1 vestita cum ciborio, ferner in einem

[29] Mg. 157, 600; andere Belege bei D.C. graec. I, 654.

[30] A. Brisacq, Diction. étymol. de la langue grecque (Heidelberg 1911) 453.

[31] Revue de l'orient. chrét. X (1905) 310: Cib enim est arca, uri autem illuminatio vel lumen Domini. *Μυστικὴ θεωρία* (Mg. 98, 389): *Τὸ γὰρ Κίβ ἐστι κιβωτὸς, τὸ δὲ Ὅριον φωτισμὸς Κυρίου ἢ φῶς Θεοῦ.*

[32] M. G. SS. XXI, 394.

[33] L. 2, n. 8 (M. G. SS. VIII, 384).

[34] Andere Belege bei D. C. II, 322.

[34a] Kd. des Großherz. Mecklenburg-Schwerin III, 690.

[35] Kd. des Herz. Braunschweig I, 23.

[36] Jac. Langebek, SS. rerum Danic. III, 267; VII, 160.

[37] Ed. K. A. Hahn (Quedlinburg 1842) 33.

[38] Revue archéol. X (1853) 72.

Kontrakt von 1421, in dem der Maler Henning Leytzow von Wismar die Herstellung einer Altartafel für Parchim mit „druttich snedende bilde myd eren hûseten, pilren, simborien übernimmt[39]; die Gewölbe der Kirche[40], die vorkragende Plattform des Lettners, auf der der Diakon das Evangelium sang[41], sowie die Nische bzw. das Tabernakel, in dem sich das Allerheiligste befand. Besonders häufig hat ciborium diese letzte Bedeutung, und zwar sowohl im späten Mittelalter, als selbst noch in nachmittelalterlicher Zeit, wie z. B. in den Ermländer Inventaren des 16. Jahrhunderts[42], in den Records von Ciney von c. 1550[43]: Jtem ad locum sive ciborium, in quo corpus Christi reponitur et conservatur, tenentur parochiani, in den Statuten der Synode von Prag des Jahres 1565[44], in den Visitationsprotokollen von Troyes aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts[45] u. a. Als Name der zur Aufbewahrung des hhl. Sakramentes dienenden Pyxis, die heute fast allgemein Ciborium heißt, begegnet uns ciborium erst im späten Mittelalter, und selbst dann nur erst ganz vereinzelt[46]. In einem Inventar von St. Donatian zu Brügge von 1417 heißt die turmförmige Monstranz, in der das hl. Sakrament, eingeschlossen in einer kleinen silbernen Pyxis, zu den Kranken getragen wurde, siboria[47].

Angesichts der vielfachen Bedeutung, welche man im Westen mit dem Worte ciborium seit der zweiten Hälfte des Mittelalters verband, ist es notwendig, in jedem einzelnen Falle, in dem uns das Wort begegnet, zu prüfen, was mit ihm gemeint ist. Es würde zu manchen Irrtümern führen, wollte man es ohne weiteres stets als Altarüberbau verstehen.

Bei den griechischen Schriftstellern kommt *κιβώριον* seit dem ausgehenden Mittelalter bisweilen im Sinn von capsa, Reliquienbehälter vor, wahrscheinlich anstatt *κιβώτιον*, Diminutiv von *κιβωτός*[48].

II. DAS ALTARCIBORIUM IN VORKAROLINGISCHER ZEIT

Im Westen findet das Altarciborium seine früheste Erwähnung im Liber Pontificalis, der, allem Anschein nach auf Grund eines alten Inventars der Gaben, mit denen Konstantin römische Kirchen bedachte, berichtet, es habe der Kaiser die von ihm gestiftete Lateranensische Basilika mit einem kostbaren Ciborium (fastigium) ausgestattet[1].

Im Osten ist von ihm zum ersten Male in der zu Ende des 5. oder zu Beginn des 6. Jahrhunderts verfaßten „Geschichte von Armenien" des Lazarus von Pharp die Rede. Es wird in derselben eine Vision des Katholikos Isaak (403—438) erzählt, in welcher dieser auf einem von Wolken gebildeten Bema (Altarraum) ein zeltförmiges Ciborium (tetraskel) sah, das mit einem Kuppeldach versehen, aus reinem Gold gemacht und mit einem weißen

[39] Kd. des Großh. Mecklenburg-Schwerin IV, 434.

[40] Gervasii monach. Cantuar. Chron. I (ed. W. Stubbs (London 1879) 19 21 (Beschreibung des Neubaues der Kathedrale von Canterbury): Factum est itaque ciborium inter quatuor pilarios principales, in cujus ciborii clavem videntur quodammodo chorus et cruces convenire; duo quoque ciboria hinc inde ante hiemem facta sunt. In Spanien heißt noch jetzt die Vierungskuppel bzw. der Vierungsturm cimborio.

[41] D. C. II, 324.

[42] Hipler 48 59 68 92 96 u. a. S. 91 hat ciborium den Sinn von Speisekelch.

[43] Analectes pour servir à l'histoire ecclés. de la Belgique IV (1867) 172.

[44] Hartzh. VII, 32.

[45] Bullet. monum. XXIV, 627.

[46] Ein Beispiel bei D. C. II, 323 aus einem Obituarium von Thérouanne.

[47] Beffroi II (1864/65) 17. Vgl. auch ebd. die Inventare von 1462, 1488 und 1539.

[48] So bei Simeon von Saloniki, De sacro templo c. 133 (Mg. 155, 341). Vgl. auch D. C. graec. I, 654.

[1] L. P. n. 36 (Duch. I, 172).

Schleier verhüllt war. Auf dem Dache zeigte es ein Kreuz, unter ihm aber stand auf dem Bema ein vierseitiger, mit vielfarbigen Edelsteinen geschmückter Tisch (Altar), auf dem ein heiliges Brot und eine Traube lag[2].

Ältere Zeugnisse liegen aus dem Osten nicht vor. Denn die Vita s. Basilii, in der das Ciborium erwähnt wird, ist nicht das Werk des Amphilochius von Ikonium († nach 394), von dem sie herrühren will, sondern ein späteres, etwa dem 8. Jahrhundert entstammendes Machwerk[3], unter der *σκηνὴ ἄβατος* in des hl. Gregor von Nazianz Carmen ad Hellenium[4] und den *οὐράνιαι σκηναί* in des hl. Chrysostomus Homilie Adversus ebriosos[5] aber haben wir nicht das Ciborium zu verstehen; vielmehr ist mit jener das alttestamentliche Allerheiligste und mit diesem das Gotteshaus bzw. die liturgische Feier gemeint. Auffallend ist, daß Eusebius von Cäsarea in der Rede, die er 314 bei Einweihung der Basilika von Tyrus hielt, zwar von dem Altar, den Altarschranken und den Sitzen der Geistlichkeit, nicht aber von einem Altarciborium spricht. Wie es scheint, hatte der Altar der Basilika noch kein solches.

Im ganzen begegnet uns das Altarciborium in den schriftlichen Quellen der vorkarolingischen Zeit nicht gerade oft, und zwar nicht einmal im Liber Pontificalis, in dem es doch verhältnismäßig am häufigsten erwähnt wird. Eine liturgische Schrift des Ostens, die es mystisch deutet, ist die dem 8. Jahrhundert entstammende *Ἱστορία ἐκκλησιαστική*[6]. Es symbolisiert nach ihr sowohl den Kalvarienberg, die Stätte des Kreuzestodes, des Begräbnisses und der Auferstehung des Herrn, als auch die alttestamentliche Bundeslade, in der die Heiligtümer eingeschlossen waren[7].

Vollständige Altarciborien haben sich aus vorkarolingischer Zeit nicht erhalten. Es sind nur mehr oder weniger dürftige Fragmente von solchen, was aus derselben auf uns gekommen ist.

Die ältesten sind die Bruchstücke zweier Säulenschäfte eines Altarüberbaues, die zu Rom bei der Wiederaufdeckung der Coemeterialbasilika der hhl. Nereus und Achilleus 1874 gefunden wurden und dem Ende des 4. oder dem Anfang des 5. Jahrhunderts angehören werden. Eine der Säulen zeigt ein Relief, welches das Martyrium des hl. Achilleus wiedergibt; die ihm entsprechende Darstellung auf dem anderen Säulenfragment ist bis auf ein geringes zerstört[8]. Ob auch das Gebälkstück mit den Resten einer Inschrift, welches 1879 in der Basilika zutage trat[9], zum Ciborium gehörte, wie man angenommen hat, scheint zweifelhaft.

In S. Clemente zu Rom haben sich zwei Säulen, zwei Säulenkapitelle und das Gebälk einer der Seiten eines Ciboriums gerettet, das laut einer an jenem Gebälk und an einem der Kapitelle angebrachten Inschrift unter Hormisdas (514—523) von dem Presbyter Mercurius, dem späteren Papst Johannes II. (532—535), errichtet wurde. Das Gebälk dient jetzt als Sockel der Schranken der schola cantorum, die mit Weinranken übersponnenen Säulen und die Kapitelle schmücken das Monument des Kardinals Venerius († 1489). Das Ciborium gehörte zu jenem auch in späterer Zeit noch häufigen Typus, bei dem die vier Säulchen nicht durch einen Bogen, sondern durch Gebälk verbunden waren. An der Front und der Rückseite erhob sich wahrscheinlich über dem Gebälk ein Giebel, das Dach des Ciboriums mag sattelförmig gewesen sein.

Andere Ciboriensäulen aus altchristlicher Zeit gibt es an dem Hochaltarciborium in S. Marco zu Venedig. Sie bestehen aus Alabaster und sind in neun Zonen übereinander mit szenischen Darstellungen geschmückt[10]. Die beiden vorderen Säulen wer-

[2] Vgl. die Übersetzung der „Geschichte von Armenien" c. 16 bei Victor Langlois, Collection des historiens de l'Arménie II (Paris 1869) 274, der jedoch den Sinn von tetraskel, einem griechischen Lehnwort, anscheinend nicht verstanden hat.

[3] L. 2, n. 39 (AA. SS. 14. Jun.; III, 424).

[4] V. 299 s. (Mg. 37, 1473); vgl. oben S. 159.

[5] Abb. Bullet. ser. 2 (1875) tav. IV.

[6] Vgl. oben S. 191.

[7] N. 3 Revue de l'orient chrét. X (1905) 310.

[8] Abb. Bullet. ser. 2 (1875) tav. IV.

[9] L. c. ser. 3, IV (1879) 159.

[10] Vgl. über die Säulen namentlich A. Ven-

den heute allgemein dem ausgehenden 5. oder dem frühen 6. Jahrhundert zugeschrieben, und zwar, wie ich nach persönlicher, genauer Prüfung der Säulen und ihrer ikonographischen wie kostümlichen Eigentümlichkeiten glaube, mit Recht. In der Datierung der beiden hinteren Säulen gehen die Ansichten auseinander. Meist gelten sie als Nachbildungen aus dem 11. oder 12. Jahrhundert, während von der Gabelentz sie als Originale betrachtet, die ebenfalls noch in die altchristliche Zeit hinaufreichen, aber etwas später entstanden, „als nämlich der Verfall der altchristlich-byzantinischen Kunst bereits eingetreten war“[11]. Den weiten Abstand, der in künstlerischer Hinsicht zwischen beiden Säulenpaaren besteht, möchte er jedoch mehr auf Kosten des Künstlers als des Zeitunterschiedes setzen. Mit Sicherheit läßt sich die Frage nach dem Alter der beiden hinteren Säulen nicht lösen. Die Inschriften, welche auf beiden Säulenpaaren das die Zone scheidende Band bedecken, entstammen dem 11. oder 12. Jahrhundert und sind jedenfalls bei den beiden vorderen Säulen spätere Zutat. Die Darstellungen nehmen ihren Anfang auf der hinteren Säule zur Linken (Szenen aus der Jugendgeschichte Marias), setzen sich dann fort auf der vorderen links (Szenen aus der Jugendgeschichte Christi und dem öffentlichen Leben), gehen zurück zur hinteren rechts (Szene aus dem öffentlichen Leben des Herrn) und schließen bei der vorderen zur Rechten (Szenen aus der Passion und der Verherrlichung). Die Säulen sollen aus Pola stammen, von wo sie nach dessen Zerstörung 1243 nach Venedig geschafft wurden.

Zu Henschir Akhrib in Nordafrika entdeckte man in den Überresten der dortigen altchristlichen Basilika um die Stelle herum, an welcher der Altar stand, die Basen der vier Säulen des ehemaligen Altarciboriums. Sie standen im Geviert und waren 1 m voneinander entfernt. Die Anlage stammte nach einer auf den Deckplatten des Altarsepulcrums befindlichen Inschrift aus dem Jahre 582[12]. Zu Sériana fand man noch die unteren Enden von zwei der vier Ciboriumsäulen an ihrem ursprünglichen Platz in den Fußboden eingelassen[13]. Auch in der Basilika zu Lambessa befanden sich noch an ihrer Stelle die Reste von zwei Säulenschäften des alten Altarciboriums[14]. In den Ruinen der Basilika zu Tigzirt sind noch alle vier Säulen eines Ciboriums erhalten, zwei vollständig[15]. Leider geben uns diese sowie ähnliche Überreste von Ciborien, die zu Kherbet el Ousfane, El Toual, Aguemmouni Oubekkar und Mechta el Bir zutage traten[16], keinen Aufschluß über die im altchristlichen Nordafrika übliche Bildung des oberen Teiles und des Daches des Altarüberbaues. Oben geradlinig abschließende Bogensteine, die zu Megroun bei Tebessa[17], Ain Sultan[18], Kenchela[19] und Tigzirt[20] aufgefunden wurden, sind keine Archivolte von Altarciborien, wie de Rossi[21] bezüglich der beiden erstgenannten annahm, noch sind sie allem Anschein nach der „obere Teil einer nischenartigen Aedicula über einem im Freien aufgestellten Sarkophage“, wie Holtzinger vermutet[22], sondern Tür- und Fensterbogen. Beim Bogenstein von Ain-Sultan ist noch das Loch, das die Angel enthielt, vorhanden. Daß die Steine den oberen Teil eines Altarciboriums bildeten, schließt sowohl ihre Dicke — sie beträgt beim Bogenstein von Ain-Sultan 46 cm, bei dem von Kenchela 42 cm — wie die geringe Weite des Bogens — sie beläuft sich bei dem Bogenstein von Ain Sultan auf nur 75 cm — durchaus aus. Dagegen stammen wohl von einem ciboriumartigen Aufbau die Fragmente von vier zusammengehöri-

---

turi, Storia dell' arte ital. I (Milano 1901) 441 f. und III (Milano 1904) 101 f. mit Abb. sowie H. von der Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig (Leipzig 1903) 1 f. mit Abb.

[11] A. a. O. 60.

[12] Mél. d'archéol. XXIII (1903) 10. Vgl. auch Bd. I, S. 535.

[13] Mél. d'archéol. XIV (1894) 514.

[14] Ebd. XVIII (1898) 470.

[15] P. Gavault, Études sur les ruines de Tigzirt (Paris 1897) 16.

[16] St. Gsell, Les monuments antiques d'Algérie II (Paris 1901) 145, note 2; Ders., Récherches archéol. en Afrique (Paris 1893) 27; Mél. d'archéol. XII (1892) suppl. 352, note 2.

[17] Bullet. ser. 3, II (1877) 97 und tav. VIII.

[18] Ebd. III (1878) 115, tav. VII.

[19] Mél. d'archéol. XIII (1893) 498 und Tfl. VII.

[20] Ebd. XII (1892) suppl. 352.

[21] A. a. O.

[22] Die altchristl. Architektur (Stuttgart 1889) 141.

gen Bogensteinen, die zu Beni Fouda bei Sétif gefunden wurden[23], doch kann es sich angesichts der Dicke der Steine — 40 cm — bei ihm nicht um ein Altarciborium gehandelt haben, sondern nur um ciboriumförmiges Grabmonument nach Art der beiden Monumente dieser Art zu Ghirza in Nordafrika[24], worauf auch die Darstellung Daniels unter den Löwen, mit der zwei Fragmente in schwachem Relief verziert sind, hinweisen dürfte.

Durch eine Inschrift genau datiert sind die Überreste eines interessanten Altarciboriums, das vordem in der Kirche S. Giorgio zu Valpolicella bei Verona stand. Erhalten sind Stücke der Säulenschäfte, auf denen sich in barbarischem Latein die Inschriften finden: In nomine Domini Jesu Christi de donis sancti Johannes Baptiste edificatus est hanc civurius sub tempore domno nostro Lioprando rege et v̄b pater nostro Domnico epescopo et costodes eius v̄v̄ Vidaliano et Tancol prb̄ris et Refol Gastaldo. Gondelme indignus diaconus scripsi und: † Ursus magester cum discepolis suis Juvintino et Joviniano edificavit hanc civorium Vergondus, Teodal, Foscari, Kapitelle von roher Bildung und vier Fragmente der Bogensteine. Diese letzteren sind mit dem bekannten Flechtwerk und sonstigen Motiven des longobardischen Ornamentenschatzes verziert. Die beiden seitlichen Bogenstücke schließen oben horizontal ab; das vordere und das hintere waren, wie es scheint, giebelförmig. Das Ciborium, das nach der vorhin angeführten Inschrift unter König Liutprand (712—744) und Bischof Dominicus von Verona (ca. 712—740) entstand, war also wohl mit Satteldach versehen[25].

Im Osten hat man Reste eines um 400 errichteten Altarciboriums in den Ruinen der großartigen Arkadiusbasilika des Menasheiligtums aufgefunden, neben den in der Cömeterialbasilika der hll. Nereus und Achilleus zu Rom entdeckten Ciborienfragmenten die ältesten, die sich erhalten haben. Leider bestehen sie nur aus den Basen der vier Säulen des Ciboriums[26]. Im Museum von Konstantinopel befinden sich mit figürlichen Reliefdarstellungen, Halbbildern von Engeln und Aposteln, geschmückte Fragmente von Ciboriumbögen aus dem 6. und 7. Jahrhundert[27].

Bildwerke, auf denen das Altarciborium vorkommt, liegen aus vorkarolingischer Zeit fast keine vor. Die frühesten Wiedergaben eines solchen sollen zwei altchristliche Bronzemedaillen bieten, welche auf der Kehrseite in der primitiven Ausführung, die bei derartigen Medaillen die Regel ist, die Memoria eines Märtyrers zeigen[28]. Auf der einen ist wohl das Grabheiligtum des hl. Laurentius dargestellt. Dasselbe besteht aus vier gewundenen Säulen, die bis zu zwei Drittel ihrer Höhe durch ein Gitter, oben aber durch einen Balken verbunden sind, von dem nach unten Zierbehänge herabfallen, während er nach oben zu von zwei einander überschneidenden Bogen bekrönt wird. Auf der anderen Medaille, auf der die Memoria nicht näher bestimmbar ist, sehen wir nur zwei gedrehte Säulen; die Cancelli reichen bloß bis zu deren Mitte; auf dem den Säulen aufliegenden Balken stehen drei Kerzen. Es ist indessen meines Erachtens durchaus unbegründet, die auch perspektivisch ungeschickt dargestellten Säulenbauten, wie sie uns auf den beiden Medaillen entgegentreten, und die wir uns oben als offen zu denken haben, als Wiedergaben von Altarciborien auszugeben[29].

Ob ein Relief einer dem 5. Jahrhundert entstammenden Elfenbeinpyxis der ehemaligen Sammlung Basilewski ein Altarciborium wiedergibt, wie Rohault de

---

[23] Bullet. ser. 5, II (1891) 67; Gsell spricht in Mélanges d'archéol. XII (1892) suppl. 358 nur von zwei Fragmenten.

[24] Abb. bei J. Strzygowski, „Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergang vom Orient nach dem Abendland", Bild 9 und 10 nach Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires XII (1914) und Tfl. VII in „Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zu seinem siebenzigsten Geburtstag gewidmet" (Freiburg 1906).

[25] G. T. Rivoira, Le origini della archit. lombarda (Roma 1901) 189 s. mit Abb. der Säulen, Kapitelle und zweier Bogenfragmente; bei Roh. II, 14 und pl. XCIII mangelhafte Rekonstruktion einer Säule und der Inschriften.

[26] C. M. Kaufmann, Handbuch der christl. Archäologie (Paderborn 1913) 198.

[27] Abb. bei G. T. Rivoira, Le origini della architettura Lombarda I (Roma 1901) 201.

[28] Garr. Tfl. 480, 8 9; Bullet. VII (1869) 51f. u. Tfl. 8.

[29] Cabrol, Dict. III, 1593; Roh. II, 6 u. a.

Fleury meint[30], scheint zum mindesten fraglich. Unter einer Muschelnische, deren Bogen von spiralförmig gewundenen Säulen getragen wird, steht ein Tisch, auf dem ein Buch, das Gesetz, liegt. Vom Scheitel des Bogenfeldes hängt eine Lampe herab; an jeder der beiden Säulen aber ist ein Horn befestigt. Die beiden Hörner stellen die Behälter mit dem hl. Salböl dar. Links von der Nische steht Aaron, dem zwei Israeliten Opfergaben bringen[31]. Die Nische soll anscheinend die Stiftshütte versinnlichen; als Vorbild aber nahm der Schnitzer für dieselbe wohl, wie die Muschelfüllung des Bogenfeldes zeigt, nicht das Altarciborium, sondern die in der profanen wie kirchlichen Architektur seiner Zeit wohlbekannte Muschelnische.

Die ädikula- und ciboriumförmigen Bauten, welche wir auf den Mosaiken der Georgskirche zu Saloniki sehen[32], sind keine Altarciborien, da kein Altar unter ihnen steht, sondern gleich den übrigen den Hintergrund bildenden Bauwerken lediglich Zierarchitektur.

Das einzige Bildwerk aus vorkarolingischer Zeit, auf dem uns ein Altarciborium begegnet, ist die schon früher erwähnte Miniatur der dem 5. Jahrhundert entstammenden Wiener Genesis (Tafel 115). Sie stellt zwar nicht einen christlichen Liturgen, sondern Melchisedech dar; allein wie für den Altar auf ihr, so hat der Maler auch für das ihn überdachende Ciborium ersichtlich seine Vorlage dem christlichen Kultus entlehnt. Das Dach des Ciboriums erscheint kuppelförmig. Den vorderen Bogen umgibt ein Zackenkranz.

Über die Form, das Material und die Ausstattung des Altarciboriums der vorkarolingischen Zeit geben uns, wie aus dem Gesagten hervorgeht, die noch vorhandenen Fragmente solcher sowie die Bildwerke nur spärlichen Aufschluß. Aber auch das, was wir aus den schriftlichen Quellen darüber vernehmen, ist alles in allem recht dürftig und nur wenig befriedigend.

Agnellus erzählt von einem Ciborium, das Erzbischof Viktor (537 bis ca. 544) in der Ursuskirche zu Ravenna an Stelle eines älteren mit einem Aufwand von 120 Pfund Silber schuf. Eine über dem Bogen des Ciboriums angebrachte Inschrift — die Säulen trugen sonach Archivolte, nicht Architrave — verewigte die Erinnerung an den Stifter. Bemerkenswert ist in dem Bericht des Agnellus, daß das dem silbernen vorausgehende Ciborium aus Holz bestand[33]. In S. Apollinare in Classe errichtete Erzbischof Johannes VIII. (774—784) ein Ciborium aus Silber, das im 9. Jahrhundert von den Sarazenen geraubt und 897 von Erzbischof Dominicus durch ein marmornes ersetzt wurde[34].

Die um 800 geschriebenen Gesta episcoporum Neapolitanorum erzählen, Bischof Vincentius (um 555) habe in der Basilika des hl. Johannes Bapt. den Altar mit silbernem Ciborium ausgestattet[35]. Bischof Stephanus (766—799) bekleidete in der durch Brand beschädigten und von ihm wieder hergestellten Kirche des Erlösers das Ciborium mit Silber ad instar pavonum, wie Johannes Diakonus in seiner Fortsetzung der Gesta um 900 berichtet[36].

---

[30] La messe II, 8, Abb. Tfl. 41; vgl. auch Cabrol, Dict. III, 1594 nebst Abb.

[31] Abb. auch bei Garr. Tfl. 440, 2.

[32] Abb. in Texier, Architecture byzantine (Paris 1864) Tfl. 32 33.

[33] Agnelli Liber Pontif. eccl. Ravennat. n. 66 (M. G. SS. Langob. 324).

[34] Die Inschrift des neuen Ciboriums, das sich bis in den Beginn des 18. Jahrhunderts erhielt, bei Muratori SS. rer. it. I, 1 (Milano 1725) 534: Argenti quoddam constructum rite decore — Barbara sustilit ausa manus ... Ante prius statuit opus sublime Johannes — Hunc mediocre sacer Dominicus reficit. Von dem Ciborium des Erzb. Dominicus sind noch die vier Marmorsäulen erhalten. Sie wurden bei dem neuen Ciborium wieder verwendet. Als dieses bei der jüngsten Restauration der Basilika abgebrochen wurde, wurden sie an der Eingangswand der Kirche aufgestellt.

[35] N. 19 (M.G. SS. Langob. 411).

[36] N. 42 (l. c. 426): Ad instar pavonum will wohl sagen, daß in den Bogenzwickeln die damals als Ornament sehr beliebten Pfauen dargestellt waren. Über die Entstehungszeit des ersten Teiles der Gesta und ihrer Fortsetzung vgl. die Einleitung l. c. 398 s.

Paulus Diakonus († ca. 797) meldet in seiner Historia Langobardorum[37] von einem kostbaren Ciborium mirae magnitudinis et magni ponderis, multis preciosissimis gemmis decoratum, das König Gunthram († 593) für Jerusalem bestimmt hatte, das er aber, weil er es nicht dorthin schaffen konnte, zu Châlon-sur-Saône über dem Leibe des hl. Märtyrers Marcellus aufstellen ließ, wo es zu des Schreibers Zeit noch stand. Es ist das einzige Beispiel eines vorkarolingischen Ciboriums, das sich diesseits der Alpen nachweisen läßt, und selbst dieses war anscheinend nicht einmal ein Altar, sondern ein Reliquienciborium.

Selbst der Liber Pontificalis vermeldet nur wenig über die Beschaffenheit der Altarciborien, von denen er berichtet. Die Vita Silvestri macht einige Angaben über das Ciborium, welches Konstantin in der Laterankirche schuf. Es war ungewöhnlich kostbar; denn es waren zu ihm nach heutigem Gewicht nicht weniger denn 1300 kg Silber gebraucht worden, von denen etwas über die Hälfte auf das Ciborium selbst, das übrige aber auf die ca. 1,50 m hohen getriebenen Statuen kam, welche oben auf demselben aufgestellt waren. Über der dem Schiff der Basilika zugekehrten Front und den beiden Seiten befanden sich nämlich die Bilder des thronenden Erlösers und der zwölf Apostel, über der nach der Apsis schauenden Rückseite der thronende Christus und vier Engel. Die Apostel hielten eine Krone, die Engel eine Lanze[38]. Die innere Wölbung des Ciboriums bestand aus Gold. Über die formelle Beschaffenheit des Konstantinischen Ciboriums gibt das Papstbuch leider keinen Aufschluß[39].

In der Vita Sixtus' III. (432—440) lesen wir, der Kaiser Valentinian III. habe auf Bitten des Papstes in der Lateranensischen Basilika ein neues silbernes Ciborium errichtet, auf das er 2000 römische Pfund (ca. 675 Kilo) Silber verwandte[40]. Symmachus (498—514) schuf in der Rotunde des hl. Andreas bei St. Peter sowie in der Basilika der hll. Silvester und Martinus je ein silbernes Ciborium, das indessen hier wie dort nur ein mit Silber bekleideter Holzbau gewesen sein muß, weil der Papst nur 120 Pfund Silber auf jedes verwandte[41]. Gregor der Große (590—604) erbaute ein Ciborium aus Silber über dem Grabe des Apostelfürsten[41a], das indessen nicht das erste daselbst war, wenn auch im Papstbuch vorher nichts über ein solches in St. Peter gesagt wird[42]. Honorius (625—638) errichtete ein Ciborium aus vergoldetem Erz in S. Agnese, ein Ciborium aus Silber in der Basilika des hl. Pancratius[43]. Sergius (687—701) ließ ein Ciborium in der Kirche der hll. Cosmas und Damianus herstellen; dasjenige in S. Susanna, welches bis dahin nur aus Holz bestand, ersetzte er durch ein marmornes[44]. Gregor II. (731—741) erneuerte das silberne Ciborium in der Paulusbasilika und in S. Agata in suburra, Gregor III. (731—741) jenes in der Basilika des hl. Chrysogonus[45]. Paulus I. (757—767) schuf ein silbernes Ciborium in der von ihm neugegründeten Kirche der hll. Stephanus und Silvester (jetzt S. Silvestro in capite); Hadrian I. (772—795) restaurierte die silbernen Ciborien in der Andreasrotunde und in S. Maria ad martyres, die durch Alter schadhaft geworden waren[46].

Das ist alles, was das Papstbuch uns aus vorkarolingischer Zeit über die Beschaffenheit der Ciborien in den römischen Kirchen mitzuteilen für gut befunden hat. Es sind fast nur Angaben über das Material derselben. Neben solchen aus Holz oder Stein entstanden zu Rom auch kostbare aus Edelmetall oder, wie in der Basilika der hl. Agnes, aus vergoldeter Bronze. Nichts hören wir dagegen über die Form und die Dachbildung der Ciborien und ebenso, von dem Konstantinischen Ciborium der Late-

[37] L. 3, n. 34 (M. G. SS. Langob. 113).

[38] Duch. L. P. I, 172. ; In römischen Pfunden betrug das Gewicht der Erlöserfigur über der Front 120 Pfund, derjenigen über der Rückseite 140 Pfund, jeder Apostelstatue 90 Pfund, jedes Engels 105 Pfund. Zum Ciborium selbst wurden verwendet 2025 römische Pfund Silber.

[39] Rohault de Fleury hat eine Rekonstruktion des Ciboriums versucht (La messe II, 3 und pl. 90), die indessen als willkürlich bezeichnet werden muß, weil Angaben über die Bildung des Daches vollständig fehlen.

[40] N. 65 (l. c. 232).

[41] L. P. n. 70 s. (Duch. I, 261).

[41a] Ibid. n. 113 (l. c. 312).

[42] Vgl. oben S. 190 die Angabe Gregors von Tours.

[43] Ibid. n. 119 s. (l. c. 323 s.).

[44] Ibid. n. 163 (l. c. 375).

[45] Ibid. n. 178 183 196 (l. c. 397 402 418).

[46] Ibid. n. 260 321 357 (l. c. 464 499 514).

ransbasilika abgesehen, nichts über ihre ornamentale Ausstattung. Wir erhalten nicht einmal Aufschluß darüber, ob es in allen, in vielen oder lediglich in den hauptsächlichsten Kirchen Roms Altarciborien gegeben habe, ob sie bloß über dem Hochaltar oder nach Einführung von Nebenaltären auch über diesen letzteren angebracht wurden. Der Liber Pontificalis berichtet eben nur von den Ciborien, welche die Päpste in römischen Kirchen errichteten, ja er verzeichnet selbst sie schwerlich alle, sondern nur jene, welche seinem Verfasser aus irgendeinem Grunde bemerkenswert erschienen oder welche dieser in den libelli eingetragen fand, denen er seine Angaben über die von den Päpsten gemachten Stiftungen entnahm. Außer von den Päpsten wurden sicher auch von anderen Personen in den römischen Kirchen manche Ciborien geschaffen, wenn auch dieselben durchweg wohl nicht so kostbar waren als die von den Päpsten erbauten. Es ist also selbst der Aufschluß, den wir aus dem Liber Pontificalis über das vorkarolingische Ciborium erhalten, wenig befriedigend.

Im Osten erhalten wir bis zur Karolingerzeit nur einmal nähere Angaben über ein Altarciborium. Es ist die Beschreibung, welche Paulus Silentiarius 562 von dem ebenso großartigen wie kostbaren Überbau gibt, den Justinian über dem Altar der von ihm neuerbauten Sophienkirche errichtete[47]. Wie ein Turm erhob es sich in die Luft. Es war ganz aus Silber gemacht. Die vier Säulen waren durch Bogen miteinander verbunden. Das Dach hatte die Form eines achtseitigen Helmes, über dessen Kanten sich ein Grat zog. Oben endete er in eine becherförmige Blume, die eine von einem Kreuz bekrönte Kugel trug. Oberhalb der Bogen zog sich um den Fuß des Helmes Rankenwerk. Auf den vier Ecken stand je eine Vase, aus der eine aus Silber angefertigte Nachbildung einer Kerze herauswuchs.

Die *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ* gibt von den *κιβώριον* keine nähere Beschreibung, doch ist es schon von Bedeutung, daß sie bei Besprechung und Deutung der Kirche und ihrer Einrichtung auch das Ciborium behandelt. Denn es geht daraus hervor, daß dasselbe im 8. Jahrhundert, in dem die Schrift entstanden sein wird, in den Kirchen des griechischen Ritus etwas ebenso Gewöhnliches war wie der Thron, die Cancelli, der Kosmetes, der Ambon und die anderen Gegenstände, welche die *Ἱστορία* außer dem Altar deutet.

Fassen wir kurz zusammen, was wir über die Beschaffenheit des Altarciboriums der vorkarolingischen Zeit aus den schriftlichen und monumentalen Quellen erfahren, so ergibt sich etwa folgendes Bild: Dem Material nach bestand es bald aus Holz, bald aus Stein, bald aus Holz, das mit Metall (Silber) bekleidet war, bald endlich, wenngleich selten, ganz aus Metall (vergoldeter Bronze, Silber). Seiner Form nach stellte es, wie es auch der Natur der Sache und seinem Zweck entsprach, ein offenes vierseitiges Tempelchen dar, das wohl stets einen quadratischen Grundriß zeigte und sich aus einem den Altar überspannenden Dach und aus vier die Träger desselben bildenden Säulen zusammensetzte. Das Dach ruhte entweder auf Gebälk, durch das die vier Stützen verbunden waren, oder auf Bogen, die sich von den Kapitellen derselben aufschwangen. Über die Bildung, welche es bei den Ciborien der vorkarolingischen Zeit zeigte, sind wir nur sehr mangelhaft unterrichtet. Immerhin lassen sich bei diesen drei Dacharten mit genügender Sicherheit feststellen das Kuppeldach, das Pyramidendach und das Satteldach.

Welche Verbreitung das Altarciborium bis zur Karolingerzeit fand, läßt sich nicht feststellen. Als gewiß darf jedoch gelten, daß

[47] Descriptio s. Sophiae v. 720 s. (Mg. 86, 2147).

es bei weitem nicht allgemein in Gebrauch war. Andernfalls würde nicht bloß in den schriftlichen Quellen der vorkarolingischen Zeit häufiger von ihm die Rede sein, es würden sich sicher auch mehr Überreste oder doch wenigstens mehr Spuren vorkarolingischer Ciborien erhalten haben. Aber auch da, wo es sich eingebürgert hatte, waren es wohl für gewöhnlich nur die hervorragenderen Kirchen, die mit einem Altarciborium ausgestattet wurden. Außerdem wurde nicht jeder Altar derselben mit einem solchen versehen, sondern bloß der Hochaltar. Nebenaltäre blieben meist ohne Ciborium. So errichtete Papst Symmachus in der Andreasrotunde nur über dem Hauptaltar, der dem hl. Andreas geweiht war, ein solches. Ebenso hatten kein Ciborium die Nebenaltäre in der Märtyrerbasilika und der Basilika des hl. Calionus zu Cimitile, der Seitenaltar in der altchristlichen Basilika zu St. Peter im Holz[48] sowie der Altar in der linken Seitenkapelle und im linken Seitenschiff von S. Maria Antiqua zu Rom. Begreiflich übrigens. War es doch in vielen Fällen schon wegen der räumlichen Verhältnisse nicht tunlich, über den Nebenaltären ein Ciborium anzubringen. Außerdem war der Hochaltar die Stätte, an der sich der Gemeindegottesdienst vollzog und infolgedessen gleichsam der Brennpunkt des Gotteshauses. Es mußte deshalb angemessen erscheinen, nur ihn, nicht aber auch die übrigen, der privaten Meßfeier dienenden Altäre durch ein Ciborium auszuzeichnen, um ihn vor diesen in seiner alle überragenden Bedeutung auch sinnfällig und für den ersten Blick gebührend zu charakterisieren. Es wäre eine Beeinträchtigung des Hochaltares gewesen, hätte man gleich ihm auch die Nebenaltäre mit einem Ciborium ausgestattet.

Im Westen fand das Altarciborium in vorkarolingischer Zeit seine ausgiebigste Verwendung zweifellos zu Rom, wo zahlreiche Kirchen mit ihm ausgerüstet wurden. Auch im übrigen Italien mögen damals unter dem von Rom ausgehenden vorbildlichen Einfluß manche entstanden sein, doch liegt nichts vor, was uns zur Annahme berechtigt, das Ciborium sei dort in jener Zeit allgemein oder doch wenigstens weithin gebräuchlich gewesen.

Keine nennenswerte Verbreitung kann es bis zum 9. Jahrhundert diesseits der Alpen erlangt haben. Nur einmal hören wir von einem vorkarolingischen Ciborium, dem Ciborium, das König Gunthram zu Châlon-sur-Saône über den Reliquien des hl. Marcellus aufstellte, vorausgesetzt, daß dasselbe überhaupt ein Altarciborium und nicht lediglich ein Reliquienüberbau war. Im übrigen herrscht bis gegen das 9. Jahrhundert in den diesseitigen schriftlichen Quellen bezüglich des Altarciboriums völliges Schweigen. Besonders bezeichnend ist, daß Isidor in seinen Etymologien nirgend dasselbe erwähnt, auch nicht, wo er von der Kirche und ihren Einrichtungsgegenständen handelt[49]. Name und Sache waren ihm ersichtlich fremd. Erst die Karolingerzeit brachte den Altarüberbau auch diesseits der Alpen zu Ehren. Zumal im Frankenreich entstanden nun infolge der Reformtätigkeit, die Karl der Große auf liturgischem Gebiete entfaltete, und infolge der Bemühungen des Kaisers, den einheimischen dem zu Rom herrschenden Brauch anzugleichen, nach römischen Vorbildern zahlreiche, zum Teil sehr kostbare Ciborien. Das Kapitular von 789, nach welchem über den Altären teguria sive laquearia angebracht werden sollten[50], beweist sogar, daß das Bestreben Karls direkt darauf gerichtet war, den Altarüberbau in seinem Reiche einzubürgern.

---

[48] Vgl. Bd. I, S. 132. [49] L. 15, c. 4 (M. 82, 543 f.). [50] Vgl. oben S. 186.

Im Osten muß das Altarciborium im 8. Jahrhundert eine häufig vorkommende und wohlbekannte Erscheinung gewesen sein. Die Art und Weise, wie die aus dieser Zeit stammende *Ἱστορία ἐκκλησιαστική* von ihm spricht und es mystisch deutet, weist mit Bestimmtheit darauf hin. Wie es sich dort vorher mit seiner Verbreitung verhielt, wissen wir nicht. Die dürftigen Nachrichten, die bis zum 8. Jahrhundert aus dem Osten über das Altarciborium vorliegen, geben uns keinen Aufschluß darüber.

III. DAS CIBORIUM IN KAROLINGISCHER ZEIT

Manche Nachrichten liegen über das Altarciborium aus karolingisch-ottonischer Zeit vor. Auch jetzt ist es wieder vor allem der Liber Pontificalis, dem wir Angaben über dasselbe verdanken.

Leo III. (795—816) schuf, so hören wir, ein Ciborium aus reinstem Silber von 590 Pfund in S. Maria Maggiore. Andere der gleichen Art errichtete derselbe Papst in der Pancratiusbasilika (367 Pfund), in S. Maria in Trastevere (504½ Pfund), in der Paulusbasilika (415 Pfund), in S. Maria antiqua (212 Pfund), in der Basilika der hl. Petronilla (348 Pfund), in der Andreasrotunde bei St. Peter (305 Pfund), im Heiligkreuzoratorium der Petersbasilika, also über einem Nebenaltar derselben (121 Pfund), in der Kirche der hll. Nereus und Achilleus (215 Pfund) sowie namentlich über dem Hochaltar in St. Peter und in der Lateranensischen Basilika. Zu jenem gebrauchte er 2704 Pfund Silber, zu diesem 1227 Pfund. Beide Ciborien waren vergoldet und mit Bildwerk verziert. Das Ciborium, welches bis dahin in der Peterskirche gestanden hatte, ließ der Papst in S. Maria Maggiore aufstellen. Die Säulen des Ciboriums, welches er in S. Petronilla errichtete, bestanden aus Porphyr[1]. Paschalis I. (817—824) stiftete je ein Ciborium aus Silber in S. Prassede, in S. Maria in Domnica und in S. Cecilia[2], Eugenius II. (824—827) in S. Sabina[3], Gregor III. (827—844) in S. Marco und in S. Maria ad martyres[4], Sergius II. (844—847) in der Martinsbasilika[5]. Leo IV. (847 bis 855) erbaute in St. Peter ein Oratorium zu Ehren Leos des Großen, setzte in ihm den Leib desselben bei und errichtete über dem Grabe einen Altar mit Ciborium. In der Kirche der Quattro Coronati, in die er die Überreste dieser und anderer Märtyrer übertragen hatte, schuf er ein kostbares, mit Chrysoprasen und Hyazinthen reich verziertes Ciborium aus vergoldetem Silber. Das silberne Ciborium in der Andreasrotunde, das die Sarazenen 846 bei ihrem Raubzug zerstört und geraubt hatten, ersetzte der Papst durch ein marmornes, an Stelle der gleichfalls von denselben weggeschleppten Ciborien über den Apostelgräbern in St. Peter und in St. Paul erbaute er andere aus Silber, die freilich nicht den Wert der untergegangenen hatten, auf die Leo aber immerhin noch 1506 bzw. 946 Pfund Silber verwendete[6].

Aber auch außerhalb Roms, und zwar in Italien wie diesseits der Alpen entstanden in karolingisch-ottonischer Zeit manche Ciborienanlagen.

In der Kirche des Klosters Monte Cassino erbaute Abt Gisulfus (797—818) über dem Altar, unter dem der Leib des hl. Benediktus ruhte, ein prächtiges, teilweise vergoldetes und mit Email geschmücktes Ciborium[7]. In der Marienkirche zu Grado errichtete Patriarch Johannes um 810 ein Ciborium[8]. Fardulf, Abt von St-Denis, schmückte um 800 seine Abteikirche mit einem Ciborium, das die den Stifter verewigende Inschrift trug: Sanctorum meritis, quorum hic sacra corpora pausant — Hoc quoque ciborium Fardulfus fecerat abbas[9]. Angilbert schuf in der Hauptkirche von Centula zwei Ciborien, eines über dem Salvatoraltar auf dem Westchor, das

[1] N. 361 383 390 391 395 397 398 410 424 (Duch. II, 2 11 13 14 16 17 27 33).
[2] N. 435 440 (l. c. II, 55 57).
[3] N. 452 (l. c. 69).
[4] N. 461 478 (l. c. 75 83).
[5] N. 492 (l. c. 94).
[6] N. 511 517 525 528 547 (l. c. 113 116 119 121 130).
[7] Leonis Ost. Chron. Cas. l. 1, c. 18 (M. G. SS. XII, 593).
[8] Joh Diac. Chron. Venet. (M. G. SS. VII, 15).
[9] M. G. Poetae I, 354.

andere über dem Richariusaltar auf dem Ostchor. Mit einem dritten stattete er den Hochaltar der Marienkirche zu Centula aus. Alle drei waren aus Silber hergestellt und mit Gold verziert[10].

Von einem Ciborium der Martinskirche zu Heiligenstadt, das Erzbischof Otgar von Mainz begann und Hrabanus vollendete, erhalten wir Kunde durch den Titel, den der Fuldaer Abt für dasselbe verfaßte[11]: Super ciborio altaris s. Martini hi versus sunt conscripti: Otgarius coepit, Rabanus rite peregit — Ciborii hanc arcem, Christe, tui famuli — His tu mercedem tribuas in arce benignus — Et requiem aeternam omnipotens Dominus — Praesul Martinus martyr et Sergius almus — Hos sacris meritis atque juvant precibus — Peccati ut veniam accipiant ac munera lucis — Gaudia cum sanctis regna beata simul. Des Ciboriums, welches Bischof Aldric von Le Mans um 834 in seiner Kathedrale schuf, wurde schon gedacht[12]. Es war aus Gold und Silber hergestellt; oben standen als Zier auf ihm vergoldete Vasen aus Silber. Bischof Aaron von Auxerre (800—813) versah den Stephansaltar seiner Kathedrale mit einem herrlich mit Gold und Silber geschmückten Ciborium[13].

Daß es im 9. Jahrhundert auch in der Abteikirche von St-Trond ein Ciborium gab, erfahren wir aus einem Inventar von 870[14]. Ein kostbares Ciborium, das den Hochaltar der Othmarskirche zu St. Gallen schmückte, wurde 925 durch die Ungarn, welche das Kloster überfallen hatten, seiner Silberbekleidung beraubt[15]. Von einem Ciborium über dem Hochaltar der Kathedrale zu Reims berichtet Flodoards Historia Remensis. Bischof Seulfus (922—925) begann es mit Silber zu überziehen, konnte aber, da er zu früh starb, das Werk nicht vollenden[16]. Der hl. Odilo (994—1049) errichtete zu Cluny ein Ciborium, dessen Säulen mit Silber bekleidet und mit Niello verziert waren[17]. Spätestens im 10. Jahrhundert entstand das mit Gold und Silber geschmückte Ciborium des Salvatoraltares der Abteikirche zu Prüm, das in einem 1003 aufgestellten Verzeichnis des Schatzes der Kirche genannt wird[18].

Wie man sieht, wurde seit dem Beginn des 9. Jahrhunderts auch diesseits der Alpen manches Ciborium errichtet, und doch werden die angeführten nur einen Teil aller jener darstellen, die in karolingisch-ottonischer Zeit daselbst geschaffen wurden. Denn neben so kostbaren Altarüberbauten hat es sicher auch einfachere gegeben, bei denen Gold und Silber nicht oder nur in geringem Maße verwendet war. Diese in den Chroniken zu verewigen, lag aber für die Schreiber kein Anlaß vor. Selbst die vorhin genannten verdanken es zum Teil lediglich dem Zufall, daß nicht auch sie spurlos der Vergessenheit anheimfielen.

Genauere Angaben erhalten wir nur über ein Ciborium. Sonst beschränken sich dieselben auch in den Berichten aus karolingisch-ottonischer Zeit fast ganz auf die materielle Seite der Ciborien, auf das, worin man damals ihren Hauptwert suchte, auf die Kostbarkeit des zu ihnen benutzten Materials. Das Ciborium, von dem uns eine einlässigere Schilderung gegeben wird, ist dasjenige, welches Bischof Gebhard von Konstanz 983 in der Kirche des Klosters Petershausen daselbst errichtete. Die Basen seiner vier Säulen bestanden aus Stein, die Säulen selbst aber waren aus Eichenholz gemacht, mit Silber bekleidet und mit Weinranken ornamentiert. Die auf ihnen

[10] Hariulfi Chron. Cent. l. 2, c. 6 (M. 174, 1248).

[11] Hrab. carm. 55, n. 4 (M. G. Poetae II, 220).

[12] Vgl. oben S. 190, Note 6.

[13] Gesta episc. Autiss. c. 34 (M. 138, 249).

[14] Gesta abb. Trudon. l. 1, c. 3 (M. G. SS. X, 230).

[15] Ekkehardi IV. Casus s. Galli c. 5 (M. G. SS. II, 106).

[16] L. 4, c. 19 (M. G. SS. XIII, 578).

[17] Vita s. Odilonis, auctore Jotsaldo ejus discipulo c. 13 (M. 142, 908).

[18] H. Beyer, Urkundenbuch zur Geschichte der Reg.-Bez. Koblenz und Trier I (Koblenz 1860) 718: Inventae sunt supra altari aureo s. Salvatoris capsae auro et gemmis decoratae . . . in circuitu altaris ciborium auro argentoque paratum.

ruhenden Bogen waren an der Außenseite mit vergoldetem Silber, an der Innenseite mit vergoldetem Kupfer überzogen. Als Decke hatte das Ciborium eine Holztafel, die in der Mitte von einer runden Öffnung durchbrochen war. Ihre Unterseite war mit vergoldetem Kupfer überdeckt und durch Silberbänder, die über Kreuz auf ihr angebracht waren, in vier Felder zerlegt. Die vier Felder enthielten die Darstellungen der Evangelisten, auf den sie trennenden silbernen Leisten stand die Inschrift: Hoc opus exiguum diversis artibus actum — Fert tibi, Gregori, suplex devotio servi — Praesulis indigni, quem tu cum plebe fideli — Conjungas turmis precibus, pater alme, supernis. Um den Rand des in der Mitte der Decke befindlichen Durchbruches zog sich unten eine silberne Einfassung; an der Innenkante war er mit vergoldetem Kupfer bekleidet; über ihm erhob sich ein polygonaler turmartiger Aufsatz, dessen helmförmiges, vergoldetes Dach von gedrehten Säulchen getragen wurde und als Bekrönung ein weißes Lamm zeigte[19]. Das kostbare Werk, das der Schreiber der Chronik selbst noch sah, ging am Pfingstdienstag des Jahres 1159 durch eine Feuersbrunst, die auch die Kirche einäscherte, zugrunde[20].

Von den kostbaren, mit Edelmetall bekleideten Ciborien des 9. und 10. Jahrhunderts, von welchen uns die Chronisten berichten, ist nichts auf uns gekommen, dagegen sind einige sehr belangreiche Marmorciborien aus jener Zeit dem Untergang entronnen. Außerdem haben sich von mehreren andern größere oder geringere Fragmente in die Gegenwart gerettet, die für die Kenntnis des Ciboriums der karolingisch-ottonischen Zeit ebenfalls eine wichtige Ergänzung zu den Angaben der schriftlichen Quellen bilden.

Drei Marmorciborien sind vortrefflich erhalten, ein Ciborium aus S. Prospero zu Perugia in der dortigen Universität, ein Ciborium in der kleinen Basilika der hl. Christina zu Bolsena und ein Ciborium in dem weltabgelegenen, uralten Sovana (Prov. Grosseto). Das erstere (Tafel 152) steht auf der Grenze der vorkarolingischen und karolingischen Zeit; denn es gehört wohl noch dem dritten Viertel des 8. Jahrhunderts an. Seine vier Säulen haben eine attische Basis und ein korinthisierendes Kapitell. Die vier auf ihnen sitzenden Bogensteine sind mit longobardischem, in Flachrelief ausgeführtem Ornament belebt. Den Bogen des vorderen Bogensteines umrahmt eine Rosetten umschließende Ranke, die in der Mitte von einem Kreuz unterbrochen wird; die Zwickel dieses Bogens enthalten einen Pfau und ein Flabellum (liturgischer Fächer), zwei beliebte Motive des longobardischen Ornamentenschatzes. Die übrigen drei Bogensteine sind dicht mit Rankenwerk, das mit Blattwerk und Rosettchen belebt ist, übersponnen. Oben schließen alle vier Steine mit einem aus steifen, stehenden Blättern sich zusammensetzenden Fries ab. Als Dach hat das Ciborium eine achtseitige Pyramide, die als Abschluß einen pinienapfelförmigen schweren Knauf trägt.

Das Ciborium in der kleinen Basilika der hl. Christina zu Bolseno ist eine Schöpfung des 9. Jahrhunderts, wie es scheint. Seine vier kannelierten korinthischen Säulen sind antiken Bauwerken entnommen und im Verhältnis zum Oberbau zu hoch. Die auf ihnen sitzenden Bogenstücke sind mit roh gearbeitetem longobardischen Ornament überdeckt, Weinreben und sonstigem Rankenwerk, Rosetten, Palmen, primitiven Tierfiguren u. ähnl., ringsum aber von einem Perlstab eingefaßt. Die Verdachung

[19] Casus monast. Petrihus. l. 1, n. 18 19 (M. G. SS. XX, 632).

[20] L. 5, n. 42 (l. c. 676). Die Rekonstruktion, die Rohault (La messe II, 26) von dem Ciborium gibt, ist vollständig irrig. Es fehlt das Türmchen über der Decke; die Inschrift ist fälschlich außen oberhalb der Bogen angebracht; an der Unterseite der Decke mangeln die Trennungsleisten, die dort über Kreuz angebracht waren; von Engeln, die Rohault oberhalb der Säulenkapitelle an den Kanten des Ciboriums gezeichnet hat, weiß der Chronist nichts; sie sind eine willkürliche Zutat.

des Ciboriums besteht, wie die des Ciboriums zu Perugia, aus einem niedrigen polygonalen Helm, der auf der Spitze von einem Pinienzapfen bekrönt ist[21].

Das Ciborium in S. Maria zu Sovana ist dem Ciborium aus S. Prospero zu Perugia sehr ähnlich. Insbesondere zeigt es wie dieses ein achtseitiges ziemlich hohes Helmdach. Es unterscheidet sich von ihm namentlich dadurch, daß es oben von einem Kranzgesims bekrönt wird, das jedoch wohl nicht ursprünglich, sondern eine Zutat des Barocks ist. Es dürfte aus der Zeit stammen, da das Ciborium im Dom zu Sovana, wo es anfänglich stand, einem Barockaltar weichen mußte und deshalb an seinen heutigen Standort übertragen wurde. Die Kapitelle der Säulen zeigen die späte, entartete korinthisierende Bildung. Der Dekor der Bogenstücke, deren Bogen auffallend gedrückt erscheinen, besteht aus Flechtwerk und sonstigem longobardischen Ornament.

Ihres Daches beraubt, doch sonst vollständig sind ein Ciborium in S. Apollinare in Classe und ein Ciborium in der profanierten Kirche S. Giuliana delle Pignatte zu Monte Corona (Diöz. Perugia). Das letztgenannte, welches heute den Taufbrunnen der Kirche überdacht, ist dem Ciborium von S. Prosper zu Perugia nahe verwandt, doch in der Ausführung roher. Die Basis seiner Säulen besteht lediglich aus einem Wulst; das Kapitell zeigt korinthischen Charakter, ist aber völlig entartet. Um die Bogen der auf den Säulen sitzenden Bogensteine zieht sich ein von Flechtwerk gebildeter Fries; die Bogenzwickel sind mit einem primitiven Palmzweige gefüllt. Den oberen Abschluß der Bogensteine bildet ein Rankenfries. Das Kranzgesims, welches sie heute bekrönt, und die birnförmige Kuppel des Ciboriums sind Zutaten aus nachmittelalterlicher Zeit, und zwar stammen sie wahrscheinlich aus dem Jahre 1588, in dem es nach einer an der Wand angebrachten Inschrift erneuert wurde[22]. Das Ciborium dürfte um 800 entstanden sein.

Genau datiert ist das Ciborium in S. Apollinare in Classe (Tafel 152), das jetzt am Ende des linken Seitenschiffes aufgestellt ist. Eine oberhalb des Bogens der Front hinlaufende und die rechte Kante derselben entlang sich fortsetzende Inschrift besagt nämlich, daß es zur Zeit des Erzbischofs Valerius (806—816) von dem Priester Petrus zu Ehren des hl. Eleucadius errichtet wurde: Ad honorem Domini nostri Jesu Christi et sancti Eleuchadii sub tempore Valerii archiepiscopi ego Petrus presbyter feci. Die Säulen, die heute der Basis entbehren, sind im unteren Drittel senkrecht, im übrigen spiralförmig kanneliert. Die Kapitelle zeigen den späten verderbten korinthisierenden Typus. Um die flachen Boden der Bogensteine zieht sich ein breiter, von verschlungenem Bandwerk gebildeter Fries. Die Zwickel der Bogen sind mit longobardischem Ornament gefüllt. Das Kranzgesims und die flache Holzdecke, die das Ciborium heute oben abschließen, sind nicht ursprünglich. Anfänglich trug dasselbe wohl wie die anderen des gleichen Typus einen polygonalen Helm[23].

Zahlreich sind die noch vorhandenen Bruchstücke von Ciborien des ausgehenden 8. und 9. Jahrhunderts. Drei Säulen eines Ciboriums, das um dieselbe Zeit wie das Eleucadiusciborium entstanden sein wird, haben sich nebst Fragmenten der Bogen in S. Spirito zu Ravenna erhalten. Die Bogen hatten als Einfassung einen Fries longobardischen Rankenwerkes. Die Säulen sind Gegenstücke der Säulen des Ciboriums in S. Apollinare in Classe; sie haben ihr Kapitell verloren, nicht jedoch ihre alte attische Basis. Am oberen Teil des Schaftes ist ein Kreuzchen eingehauen[24].

Von einem Ciborium in S. Apollinare Nuovo und in S. Agata zu Ravenna haben sich nur die Säulen gerettet. Die vier Säulen des zweiten sind heute unter den Konsolen der Halbciborien angebracht, die den am Ende der Seitenschiffe von S. Agata befindlichen Altar überdecken; die des ersten stehen jetzt in einer Kapelle des linken

---

[21] Vgl. auch R. Quart. VI (1892) 671 mit Abb. Tfl. IV.

[22] Vgl. auch Archivio per la storia eccles. dell' Umbria I (1913) 283 f. mit Abb.

[23] Bei einem vor einigen Jahren wiederhergestellten Ciborium in S. Lorenzo zu Orvieto ist nur eine Säule und ein Bogenstein ursprünglich; alles andere ist modern.

[24] Abb. der Säulen und der Bogenfragmente bei Roh. II, pl. 96.

Seitenschiffes von S. Apollinare über einem Altar des 6. Jahrhunderts als Träger eines Reliquiensarkophages. Die vier Porphyrsäulen eines Ciboriums, das ein Diakon Ursus im 9. Jahrhundert über einem im Mittelschiff des Domes S. Urso befindlichen Altar errichtete, wurden bei Abbruch des Ciboriums im 17. Jahrhundert nach S. Romualdo überführt und hier an den Seitentüren aufgestellt[25].

Von einem Ciborium in S. Pietro zu Bagnocavallo haben sich außer einem Kapitell und einigen anderen kleineren Fragmenten zwei Bogensteine erhalten. Einer trägt über der Bogenöffnung die Widmungsinschrift † De donis Dei et sancti Petri apostoli temporibus Domini Deusdedit v̄b episcopi Johannis humilis presbyter fecit per indictionem V, doch ist nicht festzustellen, welcher Bischof Deusdedit gemeint ist. Die Bogen werden von einem Fries umrahmt, der sich aus zwei einander überschneidenden Wellenbändern und einer Folge longobardischer Giebelblumen zusammensetzt und oben von einem Perlstab begrenzt ist. Die Tierfiguren, Lamm mit Kreuz, Pfau, Tauben und anderes Getier, welche die Zwickel des einen Bogenstückes füllen, sind von äußerster Roheit. Nach Rohault de Fleury entstand das Ciborium, von dem die Bogen herrühren, im 9.[26], nach Cattaneo[27] im 8. Jahrhundert. Die stilistische Beschaffenheit des Ornaments bietet leider keine genügende Unterlage für eine genaue Datierung, doch ist es meines Erachtens wahrscheinlicher, daß das Ciborium erst im 9., als daß es im 8. Jahrhundert geschaffen worden. Reicht es noch in das 8. zurück, so gehört es doch jedenfalls erst dem Ausgang desselben an.

Zu Rom begegnen uns Überreste von einem Ciborium aus karolingischer Zeit im Lateranmuseum. Sie bestehen in einem der Bogensteine und in zwei Kapitellen. Von einem anderen der gleichen Zeit entstammenden Ciborium in S. Maria antiqua zu Rom hat sich nur einer der Bogensteine erhalten.

Die Ciborienfragmente im Museum des Laterans stammen aus Ostia. Das Ciborium, von dem sie herrühren, wurde unter Leo III. (795—816) vom dortigen Bischof Stephanus errichtet, wie die Inschrift besagt, welche den Bogen umrahmt: † Salvo beatissimo domno Leone tertio papa Stephanus indignus episcopus fecit †. Die Zwickel und die Fläche oberhalb des Bogens sind mit Rosetten, Lilien und verschlungenem Bandwerk belebt. Die Weite des Bogens beträgt 93 cm, die Breite des ganzen Bogenstückes 1,47 m, die Höhe des letztern 80 cm. Es war offenbar ein Altar von nur mäßiger Größe, über dem das Ciborium angebracht war. Das Bogenstück in S. Maria antiqua bildete eine der Seiten des Ciboriums, von dem es herstammt. Das beweist die geringe Breite der Fußenden des Bogens, 15 cm. Die Bogenöffnung hat einen Radius von 56 cm, ist also weiter wie die des Ciboriumfragments im Lateranmuseum; die Breite des ganzen Steines beläuft sich auf 1,45 m, seine Höhe auf 75 cm. Die Ornamentierung des Stückes besteht in einem palmettenartigen Fries, der den Bogen umzieht, sowie in Rosetten und Rankenwerk in den Zwickeln[28]. Man hat das Ciborium dem Beginn des 8. Jahrhunderts, und zwar dem Pontifikat Johannes' VII. (705—707) zugeschrieben, doch ohne genügenden Grund[29]. Das Ornament läßt es vielmehr deutlich als dem Ciborium des Bischofs Stephan von Porto bei Rom gleichzeitig erscheinen[30].

---

[25] C. Ricci, Ravenna ed i suoi contorni (Ravenna 1878) 246. Die Kirche ist jetzt in ein Museum umgewandelt.

[26] La messe II, 20; Abb. pl. 99.

[27] L'architecture en Italie (Venise 1891) 117s.

[28] Abb. bei G. T. Rivoira, Le origini della architettura Lombarda I (Roma 1901) 202.

[29] So Rivoira a. a. O., von dem dann diese Datierung W. von Grüneisen (Sainte-Marie Antique [Rome 1911] 81) übernommen hat. Letzterer gibt auch (S. 80) eine Rekonstruktion des Ciboriums, die jedoch als völlig verfehlt zu bezeichnen ist. Die vier Bogensteine zusammenzusetzen, wie Grüneisen will, verbietet durchaus die Beschaffenheit des in S. Maria antiqua gefundenen Steines, dessen Seiten rechtwinklig zur vorderen Fläche stehen, nicht schräg, wie es die Rekonstruktion Grüneisens voraussetzt. Das vordere und hintere Bogenstück, die heute fehlen, waren, wie stets bei den Ciborien der gleichen Art, breiter als die seitlichen Bogensteine, und zwar genau um so viel, als die Stärke dieser beiden letzteren betrug. Die Zusammensetzung der vier Stücke erfolgte in der Weise, daß die seitlichen zwischen das vordere und das hintere gestellt wurden.

[30] Bogensteine im Atrium von S. Maria in Trastevere, die man mit bedeutenden Resten

Auch die Granitsäule in der Unterkirche von S. Maria in Via Lata zu Rom dürfte der Überrest eines Ciboriums der Karolingerzeit sein. Sie ist 2,30 m hoch und hat einen Durchmesser von 23 cm. Ihr Kapitell zeigt den gleichen Typus wie die beiden Kapitelle von Porto im Lateranensischen Museum. Wie die Ciboriumsäulen im Atrium von S. Spirito zu Ravenna weist sie in halber Höhe ein eingehauenes Kreuzchen auf[31].

In S. Maria zu Toscanella sind Bogensteine eines Ciboriums des 9. Jahrhunderts im 13. zur Herstellung des Unterbaues eines Ambon benutzt worden. Ihre ornamentale Ausstattung zeigt den Charakter des Ornaments des Ciboriums von S. Apollinare in Classe und der andern Ciborien gleicher Art.

In der Unterkirche der Kathedrale zu Ferentino bildet ein mit longobardischem Ornament geschmückter Bogenstein eines um 800 errichteten Ciboriums, der einzige Überrest desselben, die Front eines Altares. Die Bogenöffnung umrahmt ein mit Flechtwerk verzierter Fries. In den Zwickeln des Bogens steht ein Pfau, der ein Blatt im Schnabel hält. Oben ziehen sich als Abschluß zwei Friese hin, von denen der untere sich aus stehenden dreiteiligen Blättern zusammensetzt, der obere eine Folge longobardischer Giebelkrabben darstellt.

Im Baptisterium der Pfarrkirche von S. Leo (Prov. Pesaro) befinden sich Bestandteile eines Ciboriums, das nach einer noch vorhandenen Inschrift vom ferentinischen Herzog Ursus zur Zeit Johannes' VIII. (872—882) und Karls des Dicken, also zwischen 879 und 882 errichtet wurde. Sie bestehen aus seinen vier Säulen mit merkwürdig ornamentierten würfelartigen Kapitellen und den Bogensteinen[32].

In S. Maria zu Grado gibt es Bruchstücke von Bogensteinen eines Ciboriums[33], das wir wohl als das Ciborium betrachten dürfen, welches der Eindringling Patriarch Johannes d. J. (814—818) dem Chronicon Venetum zufolge über dem Altar der Kirche errichtete[34].

Im Dom zu Cattaro hat sich der Bogenstein eines Ciboriums erhalten, das oben mit einem Sims abschließt. Die Bogenöffnung des Steines ist von einem Flechtwerkfries eingefaßt, der im Bogenscheitel von einem Kreuz unterbrochen wird. In den Zwickeln des Bogens sind Bestien dargestellt. Der Sims ist an seiner Schräge mit einem verderbten Eierstab verziert; an der auffallend hohen Platte trägt er unterhalb eines von Halbkreisen gebildeten Frieses die Inschrift: Andree sancti ad honorem sociorumque majorem †[35]. Das Ciborium, von dem der Bogenstein herrührt, stammt seinem Ornament nach, das ausgesprochen longobardischen Charakter zeigt, wohl aus der Zeit der Gründung des Domes (809).

Das Museum von S. Donato zu Zara enthält zwei Bogensteine eines Ciboriums, die jedoch beide stark beschädigt sind. Den Bogen des einen umgibt ein aus Flechtwerk gebildeter Fries, den des anderen ein longobardischer Rankenfries. Die Bogen-

---

von Chorschranken 1865 im Fußboden von S. Maria in Trastevere fand, und die, wie die übrigen Stücke, von den Arbeiten Gregors IV. (827—844) herrühren (L. P. Vita Gregorii n. 474 [Duch. II, 80]), können wegen der geringen Weite des Bogens nicht von einem Altarciborium stammen. Rohault de Fleury meint allerdings, sie hätten zu einem Ciborium gehört, das auf der Mensa selbst sich erhob, und hat dementsprechend eine Rekonstruktion dieses angeblichen Mensaüberbaues versucht. (La messe II, 24 und pl. 100.) Allein von derartigen Mensaciborien vernimmt man niemals etwas im Abendland. Die Bogensteine werden zum Unterbau eines Ambon gehört haben.

[31] Nach der Legende soll der hl. Paulus an die Säule angebunden gewesen sein. Eine auf ihr angebrachte Inschrift lautet: Verbum Dei non est alligatum. Auch in S. Saba zu Rom finden sich mit einem Kreuzchen versehene Säulen, die von einem Altarciborium herrühren und vielleicht ebenfalls noch aus karolingischer Zeit stammen. Das Kreuzchen dürfte die Stelle bezeichnet haben, an der die Säulen bei der Segnung des Ciboriums gesalbt wurden.

[32] Rivoira I, 278 mit Abb. der Kapitelle. Über das Ornament der Bogensteine macht derselbe leider keine Angaben.

[33] R. Cattaneo, L'architecture en Italie 262 nebst Abb.

[34] Johannis diac. Chron. Venet. ad 810 (M. G. SS. VII, 15): In sanctae Dei genitricis Mariae ecclesia supra altare ciborium peregit.

[35] Abb. bei Cattaneo a. a. O. 200, bei Rivoira I, 234.

zwickel weisen bei jenem kämpfende Tierungeheuer, bei diesem Rosetten als Füllung auf. Auch von diesen Bogensteinen ist einer mit einem Sims ausgestattet. Es zeigt die Widmungsinschrift: † O princeps Petre principum, caelestis aulae claviger — Devotionis suscipe munusculum quod voveram — Proconsul ego infimus Gregorius qui nominor — Ut pie mihi conferas pro parvis magna munera[36]. Die beiden Bogensteine werden ebenfalls dem frühen 9. Jahrhundert angehören.

So zahlreich die Ciborien und Fragmente von solchen sind, die sich aus karolingisch-ottonischer Zeit erhalten haben, so lernen wir doch durch sie nur einen Typus des Ciboriums kennen, und zwar einen Typus, der namentlich auch hinsichtlich des Stilcharakters seines Ornaments ganz für sich dasteht. Daß es auch andere Typen gab, ersehen wir aus der Beschreibung, welche die Casus monasterii Petrihusiensis von dem Ciborium geben, welches Bischof Gebhard in der von ihm erbauten Kirche des Klosters Petershausen zu Konstanz schuf. Das Vorbild für dasselbe dürfte dieser aber zu Rom, wenn nicht gar in St. Peter daselbst, gesucht haben; denn auch in anderer Beziehung zeigte die Kirche und ihre Einrichtung auffallende Anklänge an die Peterskirche zu Rom.

Einen weiteren Typus zeigt das kostbare Miniaturciborium, welches um 893 von Arnulf von Kärnthen dem Emmeramskloster zu Regensburg geschenkt wurde und heute sich in der Reichen Kapelle zu München befindet (Tafel 159). Es ist aus Holz gearbeitet, aber mit glänzend ornamentiertem Goldblech beschlagen. Auf quadratischer, mit Karnies profilierter Sockelplatte erheben sich um ein auf derselben befestigtes Portatile herum vier mit attischer Basis und Kelchkapitell versehene Säulchen, welche einen Eckpfosten tragen und durch einen Rundbogen verbunden sind. Auf den Pfosten und Bogen ruht ein kräftiger, mit einer Kehle profilierter Sims, der auf der Platte die Weiheinschrift aufweist: Rex Arnulfus amore Dei perfecerat istud — Ut fiat ornatus sc... tibus istis — Quem Christus cum discipulis componat ubique. Vier niedrige Säulchen, die auf dem Gesimse stehen, auf jeder Ecke eines, stützen die Decke des Ciboriums. Sie wird von zwei sich durchkreuzenden Satteldächern gebildet und ist demnach viergieblig. In ihrer Mitte erhebt sich eine heute des Abschlusses entbehrende niedrige Pyramide. In den Giebelfeldern des Daches sind in Relief dargestellt die Rechte Gottes, das Lamm und die Taube, die Symbole der hl. Dreifaltigkeit, sowie ein Engel mit Stab und Scheibe. Auf den Dachflächen sehen wir Szenen aus dem Leben Jesu: Die Versuchung, die Erweckung des Jünglings von Naim, die Auferweckung des Lazarus, die Übertragung der Hirtengewalt an Petrus, Christus ermahnt zum Gottvertrauen. Vorbild für das Ciborium waren bezüglich der Gesamtanlage zweifelsohne die großen Ciborien, so daß wir in ihm auch einen Typus dieser letzteren verkörpert sehen dürfen[37]. Gedacht war es, wie das auf seiner Bodenplatte befestigte, stets zu ihm gehörende Portatile bekundet[38], als Überbau und Überdachung eben dieses Portatiles und der bei der Messe auf ihm ruhenden heiligen Geheimnisse; es hatte also den gleichen Zweck wie die großen Ciborien, deren Nachahmung es war. Eine frühe Wiedergabe des kostbaren Werkes findet sich auf einer Miniatur des Utacodex. Unter dem Ciborium sehen wir auf derselben den Kelch stehen, über dem von oben eine Votivkrone herabhängt[39]. Ein Gegenstück zum Ciborium Arnulfs mag die capsa aurea cum altari subposito innitens quattuor columnis argenteis gewesen sein, welche Kaiser Lothar nebst anderem kostbaren kirchlichen Gerät der Abtei Prüm schenkte[40].

[36] Mit. N. F. XVII (1891) 132; R. Quart. VII (1893) 82. Abb. der Bogensteine bei H. von der Gabelentz, Mittelalterl. Plastik in Venedig (Leipzig 1903) 99.

[37] Vgl. auch Kd. Oberbayerns II (München 1902) 1093 und die dort genannte Literatur sowie Tfl. 187.

[38] Vgl. über das heute sehr schadhafte Portatile Bd. 1, S. 447.

[39] Abb. bei G. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts (Leipzig 1901) Tfl. XIII. Die Handschrift, die sich jetzt im Besitz der Münchner Staatsbibliothek befindet, gehört dem 11. Jahrhundert an und stammt aus Niedermünster zu Regensburg.

[40] Inv. von 1003 bei H. Beyer, Urkundenbuch zur Gesch. des Regb. Koblenz und Trier I (Koblenz 1860) 717.

Die frühen mittelalterlichen Pontifikalien enthalten außer einer Weiheformel für das große Ciborium bisweilen auch eine solche für die Segnung der kleinen Ciborien, wie wir sie durch das Regensburger Ciborium kennenlernen. Sie heißen in ihnen ciborium itinerarium, Reiseciborium, d. i. Ciborium für Mitnahme und zum Gebrauch bei der Messe auf Reisen, und werden in dem Segensgebet als repositorium sacris usibus praeparatum bezeichnet[41].

Die Bildwerke des 9. und 10. Jahrhunderts geben wenig Aufschluß über das Altarciborium. Wahrscheinlich soll der Kuppelbau, der auf der Elfenbeintafel der Frankfurter Stadtbibliothek sich hinter dem Bischof und den ihm assistierenden Diakonen erhebt, ein solches darstellen[42]. Daß hier der Altar mit der an ihm tätigen Geistlichkeit seinen Platz vor dem Ciborium erhielt, dürfte im Interesse einer größeren Durchsichtigkeit der Darstellung geschehen sein. Der Mangel an Perspektive im Aufbau des Ciboriums erklärt sich zum Teil durch Mangel an Raum, doch war es dem Künstler auch wohl nicht um perspektivische Wirkung desselben zu tun. Die muschelartig gerippte Kuppel ruht auf einem mit einem Akanthusfries reich geschmückten Architrav, der auf vier mit korinthischen Kapitellen versehenen Säulen liegt. Auf den beiden Ecken des Gebälks steht ein Engel, die Spitze der Kuppel bekrönt ein von Akanthusblättern gebildeter Knauf.

Eine Miniatur des Sakramentars Drogos von Metz stellt einen Priester dar, der in einer Kirche vor versammelten Gläubigen die Messe feiert. Altar und Priester befinden sich unter einem Ciborium, dessen Säulen einen Dreiecksgiebel tragen. Über dem Dach erhebt sich über Säulchen, die durch Rundbogen verbunden sind, eine Kuppel, auf deren Scheitel eine Kugel mit lilienförmigem Aufsatz als Abschluß sitzt. Von dem Gebälk des Ciboriums hangen Velen herab, deren Enden um die Säulen geschlungen sind, auf denen der Architrav ruht[43]. Ciborien des gleichen Typus sind auch auf den Elfenbeinreliefs des Deckels, welche Szenen aus der Messe wiedergeben, dargestellt, nur daß hier der laternenartige Aufsatz infolge Raummangels nicht vollständig erscheint (Tafel 144). Inwieweit die Phantasie des Künstlers die Miniatur und die Reliefs beeinflußt hat, ist nicht festzustellen, doch dürften diese immerhin in den Hauptzügen Ciborien wiedergeben, wie sie in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts im Frankenreich entstanden und dem Künstler wohl auch durch eigenen Augenschein bekannt waren.

Auf den griechischen Bildwerken des 9. und 10. Jahrhunderts begegnen uns drei Typen von Altarciborien. Bei allen sind die vier Säulen durch Bogen verbunden. Verschieden sind die Typen nur in der Bildung der Decke. Beim ersten ist zwischen die vier Bogen eine Hängekuppel eingefügt, die auf der Spitze ein Kreuz oder einen Knauf als Abschluß hat. Er ist am häufigsten auf den Bildwerken vertreten. Beim zweiten liegt über den Bogen ein horizontales Gesims und über diesem als Basis ein vierseitiges Zeltdach. Es kommt am seltensten vor. Der dritte hat über den Bogen eine flache Decke, von der jedoch ein polygonaler bald breiterer, bald schmälerer, höherer oder niedrigerer Helm emporwächst. Tafel 116, 146, 151 und 369 geben Minaturen des Menologiums Basilius' II. in der Vaticana wieder, auf denen uns die drei Typen in vortrefflichen Beispielen entgegentreten. Auf den berühmten Miniaturen der zwischen 867 und 886 geschriebenen Sammlung der Homilien Gregors von Nazianz in der Nationalbibliothek zu Paris (Ms. grs. 510) begegnet uns nur der erste der drei Typen. Photius bezeichnet das Dach des Ciboriums in der von Basilius I. (867—886) erbauten Nea zu Konstantinopel als kegelförmig[44].

[41] Die Bedeutung von sacris usibus praeparatum erhellt aus der Präfation der Dedikationsmesse des Gregorianums, die in den mittelalterlichen Pontifikalien immer wiederkehrt: Deprecamur, ut altare hoc, sanctis usibus, d. i. für die Feier der Messe, praeparatum.

[42] Abb. in Braun, Die liturgische Gewandung 167.

[43] Abb. bei Roh. I, pl. VI.

[44] Mg. 102, 569: *Καὶ αὐτὸς ὁ κωνοειδὴς καὶ τῇ θείᾳ τραπέζῃ ἐπικείμενος ... ὄροφος.*

Als lehrreiches Beispiel des ersten Typus kann auch ein interessantes Miniaturciborium griechischen Ursprungs dienen, das sich in S. Marco zu Venedig befindet und vielleicht noch über das 9. Jahrhundert hinaufreicht. Es ist aus einem einzigen Marmorblock gemacht und besteht aus einer Sockelplatte, aus vier mit attischer Basis und korinthisierendem Kapitell versehenen Säulchen und einer von einem Knauf bekrönten, über den Säulchen mit aufrecht stehendem Lilienblatt geschmückten Kuppel. Seine Sockelplatte mißt 42 cm im Geviert, seine Höhe beträgt 63 cm. Die beiden hinteren Säulchen sitzen auf einer Art von Bank, weshalb auch ihr Schaft etwas kürzer als derjenige der beiden vorderen ist. Auf zwei der Bogen der Kuppel befindet sich in Majuskeln die Votivinschrift: *Ὑπὲρ εὐχῆς καὶ σωτηρίας τῆς ἐνδοξοτάτης Ἀναστασίας*, derzufolge das Ciborium von einer vornehmen Frau namens Anastasia gestiftet wurde. Inwendig ist im Scheitel der Kuppel ein eiserner Ring angebracht. Welchem Zweck das interessante Stück diente, ist nicht sicher. Ein Reiseciborium war es jedoch jedenfalls nicht; es ist das sowohl durch seine Größe wie sein Material ausgeschlossen. Vielleicht wurde es zur Aufbewahrung des Allerheiligsten benutzt, das in diesem Fall wohl an dem im Innern der Kuppel befestigten Ring aufgehängt war. Indessen mag es auch als Ersatz eines großen Ciboriums auf einem Altar gestanden haben, wie ja auch jetzt noch im griechischen Ritus der Altar häufig statt mit einem großen, mit einem auf der Mensa desselben sich aufbauenden miniaturartigen Ciborium ausgestattet wird. Freilich ist es für diesen Zweck reichlich klein[45].

Im Westen war auch in karolingisch-ottonischer Zeit das Altarciborium keineswegs allgemein gebräuchlich. Freilich hatte es eine größere Verbreitung gewonnen und sich namentlich auch diesseits der Alpen eingebürgert, doch waren es auch jetzt noch im ganzen nur einzelne Kirchen, in denen ein Ciborium entstand, und zwar wurde selbst in Italien fast nur der Hochaltar mit einem solchen versehen, Nebenaltäre aber nur ausnahmsweise.

IV. DAS ALTARCIBORIUM IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES MITTELALTERS

1. Allgemeines. Etwa seit Beginn des 2. Jahrtausends werden in den schriftlichen Quellen die Angaben über die Errichtung von Altarciborien bald selten.

Vulculdus berichtet in der Lebensbeschreibung des hl. Bardo von Mainz († 1051), derselbe habe in der von ihm konsekrierten Martinskirche über dem in ihr befindlichen Altar des Titelheiligen ein mit Gold und Silber verziertes Ciborium herstellen lassen[1]. Von Jotsaldus, dem Schüler des hl. Odilo von Clugny († 1049), vernehmen wir, daß dieser sein Meister über dem Petrusaltar der Klosterkirche ein Ciborium anbrachte, dessen Säulen er mit Silber bekleidete und mit Niello schmückte[2].

Um 1100 schuf Bischof Didacus Gelmirez in der Kathedrale zu Compostella ein prachtvolles Ciborium, das zur Zeit Philipps II. noch vorhanden war[3]. Es bestand aus Holz, war aber mit vergoldetem Silber überzogen und mit Malereien und plastischem Figurenwerk reich verziert, wie aus einer eingehenden, leider in allem nicht ganz klaren Schilderung hervorgeht, die aus dem 12. Jahrhundert über dasselbe vorliegt. Es war im Grundriß quadratisch; auf seinen vier Säulen saßen allem Anschein nach Bogen; im Innern muß es mit einem Kuppelgewölbe versehen gewesen sein. Wie das Dach beschaffen war, ob es nämlich mit einem Tambour ausgestattet war, oder ob es unmittelbar von den auf den Säulen sitzenden Bogen aufstieg, ist

---

[45] Vgl. auch Atti R. del Istituto Veneto ser. 6, t. II (1884) 1325 f. nebst Skizze.

[1] M. G. SS. XI, 321.

[2] Vita s. Odilonis c. 13 (M. 142, 908).

[3] Viaje de Ambros de Morales por order del rey Phelipe II. (Madrid 1765) 120.

aus der Beschreibung nicht festzustellen. Auf der Spitze trug es einen laternenartigen Aufsatz, der von einer Kugel bekrönt wurde, auf welcher sich ein kostbares Goldkreuz erhob. Was das Bildwerk anlangt, mit dem das Ciborium geschmückt war, so war inwendig im Scheitel des Kuppelgewölbes das thronende Gotteslamm dargestellt. Die Scheibe, in der es sich befand, wurde von vier stehenden Engeln gehalten. In den Ecken des Gewölbes waren je zwei allegorische Frauengestalten, Personifikationen von Tugenden, angebracht. Außen erblickte man in den Zwickeln der Bogenstücke vorne und hinten je zwei Engel mit einer Posaune; links sah man in denselben Moses und Abraham, rechts Jakob und Isaak, die alle vier ein Spruchband in der Hand hielten. Über den Bogen standen an jeder Seite des Ciboriums je drei Apostel, von denen der hl. Jakobus den Ehrenplatz in der Mitte der Vorderseite einnahm. Auf den Ecken befanden sich die vier Evangelisten, auf dem Dach aber saßen vier Engel, „wie wenn sie den Altar bewachen sollten". In dem laternenförmigen Aufsatz des Daches thronte die hhl. Dreifaltigkeit[4]. Übrigens ist es unschwer begreiflich, daß die Chronisten der zweiten Hälfte des Mittelalters schon im 11. und 12. Jahrhundert so selten von der Errichtung von Altarciborien erzählen. Mit Edelmetallen bekleidete Ciborien, die man früher oft geschaffen hatte, entstanden kaum mehr[5]. Gerade diese aber waren es, von denen die Chronisten der vorkarolingischen und karolingisch-ottonischen Zeit vornehmlich der Nachwelt berichten zu sollen glaubten. Von Ciborien aus Marmor ist bei ihnen nur vereinzelt die Rede. Denn die Kostbarkeit eines Gerätes bemaß man nicht sowohl nach seiner künstlerischen Ausstattung als vielmehr hauptsächlich nach der Menge des zu ihm gebrauchten Goldes und Silbers und dem realen Wert, den es besaß. Die Geräte von Gold und Silber hatten im Mittelalter die Bedeutung wirklicher Kapitalien, weshalb man keinen Anstand nahm, wenn man Geld nötig hatte, sie ohne Rücksicht auf ihren Kunstwert einzuschmelzen. Zahlreiche mittelalterliche Kunstwerke sind schon im Mittelalter, bisweilen sogar nicht allzulange, nachdem sie entstanden waren, auf diese oder ähnliche Weise zugrunde gegangen[6].

Glücklicherweise haben sich aus der zweiten Hälfte des Mittelalters so viele Altarciborien erhalten, daß wir schon durch sie allein ein völlig ausreichendes Bild von der formalen Bildung und der dekorativen Ausstattung des Ciboriums in dieser Zeit erhalten. Auffallen muß, daß die mittelalterlichen Liturgiker sich nicht mit dem Altarüberbau beschäftigen, nicht einmal Durandus, während sie doch die Stufen des Altares, die Schranken und ähnliches zu behandeln und zu deuten pflegen. Es darf daraus mit Sicherheit gefolgert werden, daß das Ciborium auch in der zweiten Hälfte des Mittelalters noch keineswegs allgemein verbreitet war und noch keinen regelmäßigen, ja nicht einmal einen häufigen Bestandteil der Altarausstattung darstellte.

[4] Museo Español de Antigüedades V (Madrid 1875) 315.

[5] Nach Texier (Annales archéol. IV [1846] 288), dessen Angaben Rohault de Fleury (La messe I, 216) unbesehen wiederholt, gab es auch über dem Hochaltar der Kirche der Abtei Grandmont ein großartiges, mit Limousiner Email reich geschmücktes Ciborium, das, wie er sagt, erst 1760 von seinem Platz entfernt wurde. Indessen hat er die Quelle, auf die er seine Aufstellung stützt, durchaus mißverstanden. Sie redet nicht von einem Altarciborium, sondern von den Säulen, die man beiderseits neben dem Altar aufzustellen liebte, um zwischen ihnen Velen aufzuhängen, und die auch zu Grandmont den Altar umstanden. (Vgl. den Wortlaut der Quelle in Annal. archéol. a. a. O., Note 1.) Es ist schwer verständlich, wie Texier die Säulen, von denen sie spricht, als Ciborium hat umdeuten können.

[6] Vgl. S. 93 f. Vgl. auch Simonis Gesta abb. s. Bertini l. 2, n. 81 (M. G. SS. XIII, 651): Abt Lambert verwendet zur Zeit einer Hungersnot ein silbernes Antependium zur Unterstützung der Notleidenden. Bovo, Abt von St-Amand, zerstörte und verbrauchte pro quadam quam habuit necessitatem eine silberne Krone, die vor dem Kruzifix hing, ein silbernes Antependium und die kostbare Bekleidung des Ciboriums, welches über den Reliquien des hl. Cyricus errichtet war. (Dehaisnes 17.)

Ciborien mit Kuppeldach, wie sie uns auf griechischen Bildwerken auch noch seit der Wende des 1. Jahrtausends mehrfach begegnen und im Osten noch immer häufig genug hergestellt worden sein mögen, scheinen im Abendlande in der zweiten Hälfte des Mittelalters kaum je errichtet worden zu sein, wenn uns auch namentlich auf süditalienischen, von griechischer Kunst beeinflußten Darstellungen, wie z. B. Miniaturen der Vita s. Benedicti (11. Jahrhundert) in der Vatikanischen Bibliothek, derartige Ciborien bisweilen begegnen[7]. Im übrigen ist die Dachbildung der Ciborien im Abendlande während der zweiten Hälfte des Mittelalters sehr mannigfaltig.

Beim einfachsten Typus schließt das Ciborium oben horizontal. Die Säulen sind in diesem Falle stets durch einen Bogen verbunden. Über die Bogen zieht sich in der Regel ein kräftiges Kranzgesimse hin. Bei gotischen Ciborien dieser Art trägt dasselbe gern als Bekrönung eine niedrige Maßwerkbalustrade, die an den Ecken durch einen Pfosten oder eine Fiale begrenzt ist. Ist bei ihnen über den Bogen ein Wimperg angebracht, so ist derselbe regelmäßig so hoch hinaufgeführt, daß er die Galerie in der Mitte überschneidet.

Bei einem zweiten Typus, der schon durch Ciborien des 12. Jahrhunderts vertreten wird, steigen über den Bogen hohe Giebel auf, welche das die Eindeckung bildende Gewölbe für den Blick verhehlen.

Ein dritter wird charakterisiert durch ein vierseitiges, meist mäßig hohes Pyramidendach, das nur ausnahmsweise, wie bei dem Ciborium in S. Pudenziana zu Visciano bei Narni, auf einem Architrav sitzt, sonst aber regelmäßig von Bogen getragen wird und zugleich die Decke bildet. Es fehlt daher auch stets den Ciborien dieses Typus im Innern eine Wölbung.

Ein vierter Typus zeigt als Eigentümlichkeit ein achtseitiges Pyramidendach. Es sitzt in der Regel auf einem Architrav, selten baut es sich über Bogen auf, immer aber ist zwischen Pyramide und Architrav eine Art von Tambour eingefügt, der bald ein-, bald zweigeschossig ist. Im zweiten Falle ist jedoch meist nur das obere Geschoß achtseitig; das untere, das den Übergang vom Architrav zum oberen bildet und mit einem kräftigen Sims, dem Träger des Obergeschosses, abschließt, ist, wie der Unterbau des Ciboriums, in der Regel vierseitig. Ist jedoch auch schon das Untergeschoß achtseitig, wie bei dem Ciborium in S. Clemente al Vomano und in S. Maria in Valle Polcraneta bei Rosciolo, so erscheint das obere über Eck des unteren gestellt. Gebildet ist der Tambour, mag er nun ein- oder zweigeschossig sein, gewöhnlich von einer Folge zierlicher Säulchen; seltener von Arkaturen oder von durchbrochenen Platten. Die Bekrönung des Daches besteht bisweilen nur in einem Knauf, meist aber in einer Laterne, deren Tambour dem des Daches nachgebildet, und der am häufigsten wie das Dach achtseitig, seltener in Rückkehr zur Grundform des Ciboriums vierseitig ist, eine wenig schöne, unharmonisch wirkende Bildung.

Bei einigen Ciborien ist auch der Tambour der Laterne zweigeschossig. In diesem Falle ist das Untergeschoß derselben vierseitig, sein Obergeschoß und das Dach jedoch achtseitig. Ist die Laterne im Verhältnis zur Größe und Breite des Daches zu groß und zu breit, so verliert sie den Charakter eines Aufsatzes, einer Bekrönung und wird zu einem förmlichen Teil des Daches, das sich in diesem Falle staffelförmig aufbaut. Bei einzelnen Vertretern einer solchen Dachbildung ist die Pyramide durch Einschaltung zweier Tambours, die nach Form und Beschaffenheit eine Wiederholung desjenigen des ganzen Daches sind, in drei Geschosse gegliedert. Mit einer besonderen Eindeckung ist das Innere des Ciboriums beim vierten Typus nie versehen. Sie wäre in der Tat mit der Eigenart der Dachbildung und der Wirkung der durchbrochenen Tambours zu sehr im Widerstreit.

---

[7] Vat. lat. 1202 (Abb. Tfl. 114). Vgl. auch St. Beissel, Vatikanische Miniaturen Tfl. VIII.

Ein fünfter Typus ist durch sein Satteldach gekennzeichnet. Die Säulen sind bei ihm zumeist durch einen Architrav verbunden. Das Dach ruht indessen in diesem Fall nicht unmittelbar auf dem Architrav, sondern auf einer Reihe von Säulchen, die sich über demselben erheben. Die beiden Giebel befinden sich an der Vorder- und an der Rückseite. Ein Gewölbe oder eine Decke ist unter dem Dache auch hier nicht angebracht.

Ein sechster Typus des Ciboriums zeigt eine aus zwei einander überkreuzenden Satteldächern gebildete, viergiebelige Verdachung. Die Säulen sind bei ihm stets durch Bogen verbunden; der auf den letzteren sitzende Giebel bildet entweder mit dem Bogenstück ein Ganzes oder wird durch einen Sims deutlich von ihm geschieden und als besonderes Architekturstück charakterisiert. In der Mitte der Verdachung ist gewöhnlich ein Türmchen angebracht, dem über den Ecken Fialen zu entsprechen pflegen. Im Innern haben die Ciborien dieses Typus stets ein Gewölbe, so daß das Dach bei ihnen lediglich Verdachung ist, nicht auch oberer Abschluß des Innenraumes.

Ein letzter Typus ist im Grunde nur eine unter Einfluß der Gotik erfolgte Vereinfachung des sechsten. Das Dach ist bei ihm fortgefallen. Auch die Giebel sind meist fortgelassen. Das Türmchen, das zu einem mächtigen, hoch aufsteigenden Bau geworden ist, sitzt unmittelbar auf der Wölbung des Ciboriums.

Der erste Typus kommt sowohl in der romanischen wie gotischen Zeit vor; dasselbe gilt von dem zweiten. Der dritte ist ausgesprochen romanisch, der vierte gehört vornehmlich dem 12. und 13. Jahrhundert an und kann als der römische Typus im besonderen Sinne bezeichnet werden; nicht als ob er nur zu Rom vorkäme, aber er hat dort und in der näheren Umgebung der Stadt seine Hauptvertreter. Von Rom aus scheint er auch seinen Ausgang genommen zu haben, wie es auch besonders die römischen Marmorarii waren, denen wir die Ciborien dieses Typus verdanken. Der fünfte gehört der gleichen Zeit an wie der vierte, und zwar hat auch er als Heimat Rom und als Schöpfer die römischen Steinmetzen. Den sechsten und siebenten Typus brachte erst die Gotik.

Die Ciborien hatten stets nur vier Säulen als Stützen des Oberteiles. Die sechssäuligen Ciborien, welche sich über einem Nebenaltar in S. Marco zu Venedig und über dem Hochaltar des Domes zu Arbe in Dalmatien erheben[8], waren ursprünglich Überbauten eines Taufbrunnens. Altarciborien wurden sie erst später. Der sechssäulige Überbau des Stiftergrabes zu Maria Laach war wohl nie Altarciborium.

Bei Ciborien, die über Nebenaltären errichtet wurden, brachte man, wenn sie vor einer Wand oder in einem von zwei Wänden gebildeten Winkel standen, unter den an die Wand anstoßenden Ecken statt Säulen gern der Mauer eingefügte Konsolen als Träger des Oberbaues an. Solche Ciborien hatten also nur zwei oder gar nur eine freistehende Stütze. Häufig ist diese Einrichtung bei den Ciborien, welche in der Zeit der Spätgotik in Deutschland über Seitenaltären errichtet wurden. Sie war zweifelsohne praktisch, aber einer reicheren architektonischen Ausgestaltung des Oberbaues durchaus abträglich. Es finden sich darum auch in den Ciborien dieser Art fast nur die einfacheren Typen des Ciboriums verkörpert, der erste, zweite und allenfalls noch der dritte.

Die größte Zahl der Ciborien aus der zweiten Hälfte des Mittelalters hat sich in Italien und den von Italien aus beeinflußten Gebieten östlich der Adria sowie auf deutschem Boden erhalten, jedoch mit dem doppelten Unterschiede, daß dieselben sich dort auf das 11. bis 15. Jahrhundert ziemlich gleichmäßig verteilen und freistehende Altarüberbauten darstellen, während sie hier vornehmlich dem späten Mittelalter angehören

[8] Jahrbuch der k. k. Zentralkommission V (1861) 141 mit Abb. auf Tfl. I.

und in der vorhin angegebenen Weise über Nebenaltären angebracht sind. Auch ist bemerkenswert, daß in Deutschland die Mehrzahl der noch vorhandenen mittelalterlichen Ciborien auf einem räumlich sehr eng begrenzten Raum, dem württembergischen Neckarkreis, zusammengedrängt ist, während sie anderswo nur vereinzelt vorkommen.

In Spanien haben sich nur sehr wenige Altarciborien aus der zweiten Hälfte des Mittelalters erhalten. Bis zum 14. Jahrhundert waren solche dort wohl nicht so selten wie jetzt, sie werden aber dann durch die damals in den spanischen Kirchen sich einbürgernden, dem Geschmack der Spanier mehr zusagenden großartigen Altarretabeln verdrängt worden sein.

In Frankreich gibt es ein mittelalterliches Ciborium zu Marville (Meuse). Es dürfte auf französischem Boden das einzige aus jener Zeit sein. A. L. Millin erwähnt[9] ein Ciborium, das er auf dem Schlosse Valvelle zu Tourves (Var) gesehen hatte. Es war in einen Kuhstall verwiesen; heute dürfte es schwerlich mehr vorhanden sein. Es scheint nicht, daß in Frankreich während der zweiten Hälfte des Mittelalters manche Ciborien entstanden, da schwerlich alle aus den Kirchen verschwunden wären, ohne eine Spur zu hinterlassen. Der Errichtung eines Ciboriums über dem Hochaltar, der doch von jeher am ehesten mit einem solchen versehen wurde, war dort besonders der Umstand hinderlich, daß man hinter dem Altar auf einem hohen Unterbau die Reliquienschreine aufzustellen liebte. Etwas häufiger dürfte man über dem Hochaltar einen Baldachin aus Zeug, über Seitenaltären einen Baldachin aus Holz schwebend angebracht haben[10]. Um den Hochaltar herum stellte man gern vier oder sechs Säulen auf, zwischen denen Velen aufgehängt waren[11].

Es erübrigt noch, zum volleren Verständnis des bisher Gesagten die hauptsächlichsten und wichtigsten Altarciborien kurz zu beschreiben, die sich aus der zweiten Hälfte des Mittelalters in die Gegenwart gerettet haben. Der besseren Übersichtlichkeit halber aber empfiehlt es sich, dieselben nach den vorhin aufgestellten Typen geordnet zu besprechen.

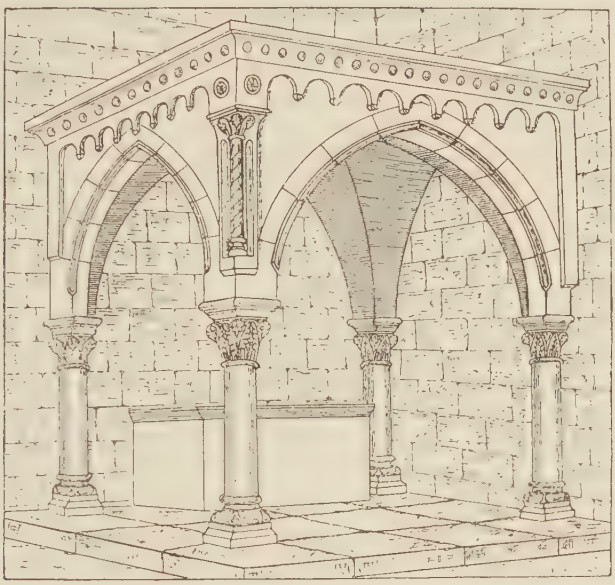
2. Erster Typus. Ciborien mit geradlinigem Abschluß. Die ältesten Altarciborien des ersten Typus auf deutschem Gebiet, zugleich überhaupt die ältesten daselbst noch vorhandenen Ciborien, befinden sich in der Pfarrkirche zu Sillenstede bei Jever in Oldenburg. Sie werden in das Ende des 12. Jahrhunderts hinaufreichen. Rechts und links vom Triumphbogen in dem von den Langseiten des Schiffes und der Triumphbogenwand gebildeten Winkel stehend, haben sie als Stützen der Rundbogen des Oberbaues vier stämmige Rundsäulen mit kelchartigen, unter den Ecken ihrer Platte mit einer Knospe besetzten Kapitellen. Im Innern zeigen sie ein vierteiliges Gratgewölbe. Ornament fehlt bei beiden Ciborien vollständig[1].

Etwa ein halbes Jahrhundert jünger ist ein gewöhnlich als Fünf-Wunden-Kapelle bezeichnetes, der Südostecke des rechten Querarmes der ehemaligen Augustinerkirche zu Hamersleben eingebautes Altarciborium (Abb. S. 215). Es hat nicht quadratischen, sondern rechteckigen Grundriß. Seine vier Säulen — auch hier

[9] Voyage du midi III (Paris 1807) 89.
[10] Vgl. unten S. 263.
[11] Vgl. oben S. 136 f.
[1] Abb. in Kd. des Herzogtums Oldenburg V, 565 f.

ruht der Oberbau an den die Wände berührenden Ecken nicht auf Konsolen, sondern auf Säulen — zeigen eine attische, mit Eckblättern verzierte Basis und ein reiches romanisches Blattkapitell. Die mit einem Stab profilierten Bogen des Ciboriums sind gedrückt spitzbogig. Die beiden freien Seiten des Oberbaues werden rechts und links von einer mit einer Kehle profilierten Leiste, oben aber von einem zierlichen Rundbogenfries, auf dem als Bekrönung des Ciboriums ein aus Kehle und Platte bestehendes, in der Kehle mit Buckeln besetztes Kranzgesims liegt, eingefaßt. Der freien vorderen Ecke des Oberbaues ist ein romanisches Säulchen eingefügt[2].

Dem Hamerslebener Ciborium etwa gleichzeitig ist das Altarciborium in der Turmkapelle der ehemaligen Prämonstratenserkirche zu Spießkappel (Provinz Hessen). Es hat ein Tonnengewölbe, das vorn auf zwei mit kelchartigen Blatt-



Altarciborium, sog. Fünf-Wunden-Kapelle,
Hamersleben, Klosterkirche

kapitellen versehenen Säulen des Übergangsstiles ruht. Um den Schaft der einen Säule ziehen sich in Spiralen mit Perlen besetzte Rinnen, welche durch Diamantbänder getrennt sind. Den oberen Abschluß des Ciboriums bildet ein aus Platte, Kehle und Plättchen zusammengesetztes horizontales Kranzgesims[3].

Ein hervorragendes Beispiel des ersten Typus war das Ciborium des Hochaltares im Dom zu Limburg (Tafel 153), das heute leider bis auf wenige spärliche Reste vernichtet ist. Es wurde 1776 wegen Schadhaftigkeit abgebrochen und durch ein barockes Retabel ersetzt. Die mit Knospenkapitellen versehenen Säulen waren durch einen Kleeblattbogen verbunden. Im Innern war es gewölbt. An der Front erhob sich über der Mitte des Kranzgesimses eine Reiterstatuette des hl. Georg, über der Ecke links eine Burg, das Limburger Wappen, über der zur Rechten eine kniende Figur des Donators. Die Bogenzwickel der Front schmückten Malereien[4]. Das Ciborium war vielleicht schon 1235 bei der Weihe des Hochaltares fertig, jedenfalls aber entstand es nicht viel später.

---

[2] Vgl. auch Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst II (Leipzig 1858) 81 und Otte I. 139.

[3] Kd. des Regbz. Kassel (Kassel 1870) 269.

[4] J. Braun, Der ehemalige Ciborienaltar im Dom zu Limburg in Zeitschrift XXIII (1910) 53 f.

Zahlreiche Altarciborien des ersten Typus haben wir in Deutschland aus der Zeit der Spätgotik, dem 15. und dem beginnenden 16. Jahrhundert. Namentlich finden sich im heutigen württembergischen Neckarkreis und in den an ihn anstoßenden Gebietsteilen noch manche in jener Periode entstandene vor, so zu Nußdorf (OA. Vaihingen), Hessigheim und Gemmrigheim (OA. Besigheim), Mühlhausen (OA. Cannstatt), Maulbronn, Erdmannshausen (OA. Marbach), Langenbeutingen (OA. Öhringen), Hohenacker (OA. Waiblingen), Gnadenthal (OA. Hall), Michelsberg bei Gundelsheim (OA. Neckarsulm), Eßlingen, Ditzingen (OA. Leonberg), Alpirsbach (OA. Oberndorf), Neckarmühlbach (Kreis Mosbach, Baden). Und doch sind das nicht einmal die einzigen, die damals in jenen Bezirken geschaffen wurden. Denn es gab, wie die noch vorhandenen Spuren bekunden, ehedem derartige Altarciborien auch in der Frauenkirche zu Unterriexingen (OA. Vaihingen), Großingersheim, Lauffen und Ilsfeld (OA. Besigheim), Schwaikheim (OA. Waiblingen), in der Nikolaikirche zu Heilbronn und zu Thalheim (OA. Heilbronn), zu Neipperg (OA. Brackenheim) und Grötzingen (OA. Nürtingen)[5]. In den übrigen Teilen Deutschlands kommen Ciborien des ersten Typus, die im ausgehenden Mittelalter entstanden, seltener vor. Es begegnen uns dort solche nur zu Herrnsheim (Rheinhessen)[6], im südlichen Querschiff des Domes zu Stendal, im Dom zu Erfurt, in der St.-Georgs-Kirche zu Dinkelsbühl sowie im Dom zu Regensburg.

Die hervorragendsten von allen genannten sind die drei hierhin gehörenden Altarciborien, deren sich der Dom zu Regensburg rühmen kann, das Ciborium im nördlichen Querarm, das Ciborium im dritten Joch des nördlichen Seitenschiffes und das Ciborium im vierten Joch des südlichen Seitenschiffes desselben. Das erste hatte ursprünglich seinen Platz im Langhause vor dem zweiten Pfeiler linker Hand; seinen heutigen Platz erhielt es 1838 gelegentlich der damaligen Restauration des Domes. Die beiden letzten sind Gegenstücke. Sie sind die ältesten, da sie wohl noch aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts stammen, aber auch die edelsten. Alle drei, auch die beiden, welche stets in den Seitenschiffen standen, haben auch an der Rückseite Säulen als Stützen. Eine Abbildung des Ciboriums im nördlichen Seitenschiff macht eine Beschreibung überflüssig (Tafel 156).

Das Ciborium in der St.-Georgs-Kirche zu Dinkelsbühl hat als Träger der Bogen vier Rundpfeiler, von welchen die beiden hinteren der Wand eingebaut sind. Auf den runden, oben gekrümmten Diensten, mit denen die Pfeiler besetzt sind, ruht eine mit Blattwerk verzierte Konsole, auf der Statuetten (Maria, der Engel der Verkündigung, die hl. drei Könige) stehen. An den Seiten des Ciboriums sind unten zwischen den Pfeilern in der Höhe des Altares Schranken angebracht. Eingedeckt ist es mit einem Sterngewölbe. Der Sims, mit dem es oben abschließt, trägt einen Zinnenkranz, nach unten hängt von demselben ein Zackenkamm herab. Die Bogenzwickel sind mit Maßwerk belebt[7].

Nur unter den Ecken der Front zeigen Säulen als Stützen die beiden Altarciborien in der ehemaligen Zisterzienserkirche Maulbronn, das 1479 errichtete Ciborium im rechten Seitenschiff der Frauenkirche zu Eßlingen sowie der Altarüberbau im früheren Konventssaal des Klosters Alpirsbach, der heute zur Abhaltung des katholischen Gottesdienstes benützt wird. Die vor einem Pfeiler des Langhauses der Kirche stehenden Ciborien zu Maulbronn, von denen das zur Linken die Stifterinschrift trägt: Conradus Gremper civis de Vaihingen 1501, ruhen an der Rückseite auf einer massiven Wand und haben Sterngewölbe. Die beiden Säulen, von welchen sie vorne getragen werden, sind von flachen breiten Rinnen spiralförmig umzogen

[5] P. W. von Keppler, Chorschranken, Lettner und Ciborien in Württemberg in „Archiv für christl. Kunst" 1888, 68 f. und Ders., Württembergs kirchliche Kunstaltertümer (Rottenburg 1888) L.

[6] Kd. im Großh. Hessen, Kreis Worms 64, und Fig. 28 (Grundriß) sowie Fig. 29 (Querschnitt).

[7] Abb. bei Schmid 261.

und haben ein mit Dreipaßmusterung und Köpfchen geschmücktes Kapitell. Die Zwickel der Bogen der beiden Ciborien sind mit Blendarkaturen gefüllt[8].

Das Ciborium in der Frauenkirche zu Eßlingen zeichnet sich durch sein reizendes Netzgewölbe und die schöne Maßwerkgalerie aus, welche seine Bekrönung bildet. Im übrigen ist es eine schlichte, anspruchslose Erscheinung[9].

Alle übrigen genannten Altarciborien sind einem Winkel eingebaut. Sie haben infolgedessen nur zwei freiliegende Seiten und bloß eine freistehende Stütze, die bald in einer Säule, bald in einem schlanken Pfeiler besteht. An den beiden Wänden sitzen ihre Bogen entweder auf Konsolen, die in die Wand eingelassen sind, oder wachsen unmittelbar aus der Mauer heraus. Pfeiler und Säule sind am häufigsten achteckig und meist ohne Kapitell. Als oberen Abschluß zeigen die Ciborien oberhalb der Bogen ein bald leichteres, bald kräftigeres Kranzgesims. Eine Maßwerkgalerie, wie sie sich z. B. über dem Ciborium im Dom zu Erfurt erhebt (Tafel 153), ist sonst nicht gebräuchlich. Ein mit Krabben besetztes, in eine Kreuzblume endendes Überschlagsgesims der Bogen, wie wir es beispielsweise bei einem der Ciborien zu Neckarmühlbach (Tafel 153) antreffen, ist ebenfalls Ausnahme. Dagegen sind die uns hier beschäftigenden Ciborien öfters im Innern sowie auch außen in den Bogenzwickeln mit Malereien verziert. Ihre Eindeckung besteht in der Regel entweder in einem einfachen vierteiligen Rippen- oder in einem Netz- (Stern-) Gewölbe. Eine flache bemalte Decke, die jedoch von Kreuzrippen unterfangen ist, hat eines der beiden Altarciborien in der Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar.

Im Dom zu Stendal steht das Ciborium in der südöstlichen Ecke des rechten Querarmes, im Dom zu Erfurt am Ende des linken Seitenschiffes. Ebenso befinden sich in der dreischiffigen Kirche zu Herrnsheim die beiden Ciborien vor der östlichen Abschlußwand der Seitenschiffe. Die übrigen hier in Frage stehenden Ciborien begegnen uns in einschiffigen Kirchen. Sie haben ihren Platz neben dem Chorbogen in dem von der östlichen Querwand des Schiffes und den Langseiten desselben gebildeten Winkel. Der Umstand, daß sie fast nur in einschiffigen Kirchen vorkommen, und daß sie meist in Kirchen stehen, die nicht mit einem Gewölbe, sondern mit einer flachen Decke versehen sind, berechtigt zur Vermutung, daß sie mehr als Altarkapellen denn als Altarüberbauten gedacht wurden. Zu Hessigheim und in der Kirche auf dem Michaelsberg bei Kleebronn (OA. Brackenheim) sind die beiden Ciborien durch ein Mitteljoch, das sich wie nach dem Schiff so auch nach dem Chor zu öffnet, miteinander verbunden, eine Einrichtung, die diesen beiden Anlagen eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Lettner gibt. Ein wirklicher Lettner sind sie indessen nicht, da sie bis zur Decke reichen.

Auf österreichischem Boden begegnen uns mittelalterliche Altarciborien des ersten Typus in St. Stephan zu Wien, in der Annakirche zu Murau in Steiermark und zu Maria Neustift bei Pettau (Steiermark) sowie in der Filialkirche St. Primus und St. Felicianus bei Stein in Krain, auf böhmischem in der Teynkirche zu Prag. In St. Stephan zu Wien gibt es drei solcher Ciborien, von denen freilich heute nur mehr eines einen Altar hat. Sie entstammen dem ausgehenden 15. Jahrhundert. Alle sind der Wand angebaut und haben darum an der Rückseite statt Säulen Konsolen als Stützen. Die Säulen unter den Ecken der Vorderseite sind bei einem, das heute den Leopoldsaltar birgt und über sich die alte Orgelbühne hat, sechseckig, bei den beiden andern mit langgezogenen Spiralen kanneliert. Über den mit Maßwerk gefüllten Bogen steigt bei allen drei Ciborien ein kielförmiger, mit schweren Krabben besetzter Wimperg auf. Die Zwickel der Bogen sind bei zwei Ciborien mit Blendarkaturen, bei einem mit durchbrochenen Arkaturen belebt. Über den vorderen Ecken wächst

[8] Skizze eines der Ciborien bei Leib Tfl. 12, 5.

[9] Eine Skizze des Eßlinger Ciboriums bei K. Heideloff und Fr. Müller, Mittelalterl. Baudenkmale aus Schwaben (Stuttgart 1856) Eßlingen, Tfl. IIIa.

bei den neben dem Singer- und dem Bischofstor stehenden Ciborien eine Fiale empor, in der Mitte der Front und den beiden Seiten steigt bei beiden die mächtige Kreuzblume der Wimperge über das Kranzgesimse hinauf. Die Eindeckung besteht bei allen Ciborien in einem Netzgewölbe, das bei dem am Singertor befindlichen sich aus nicht weniger denn einundzwanzig Feldern zusammensetzt[10].

Das Ciborium zu Murau ist dem nordöstlichen Winkel des Schiffes der Kirche eingebaut. Als Stütze hat es unter seiner einzigen freien Ecke eine achtseitige mit blattlosem Kapitell versehene Säule, während es an den drei andern auf Wandkonsolen sitzt. Die Bogen sind mit Schräge und Kehle profiliert. Der ganze Schmuck des Ciboriums beschränkt sich auf die Bemalung des vierteiligen Rippengewölbes, mit dem es eingedeckt ist. Auf dem Schlußstein sind zwei Engel dargestellt, welche ein Spruchband halten, in den Kappen die Evangelistensymbole, geflügelte menschliche Halbfiguren mit den Köpfen der apokalyptischen Wesen[11].

Das Altarciborium zu Maria Neustift ist jetzt außerhalb der Kirche aufgestellt. Es bildete bis 1660 den Überbau des Hochaltares derselben[12]. Daß es ursprünglich freistand, beweist mit Bestimmtheit der Umstand, daß auch an den hinteren Ecken des Oberbaues Nischen zur Aufnahme einer Statuette mit einem Baldachinchen darüber angebracht sind. Heute ist an drei Seiten zwischen den achtseitigen Säulen bis über die Kapitelle hinaus, die mit figürlichen Darstellungen verziert sind (Engeln mit Wappenschild, hockenden Männern), eine Mauer aufgeführt, so daß es nur noch an der Front geöffnet ist. Die Säulen sind, eine selten vorkommende Erscheinung, statt durch einen durch zwei Spitzbogen miteinander verbunden, die von einem großen Kielbogen zusammengefaßt werden und mit Vierpaßmaßwerk gefüllt sind. Die Zwickel über den Bogen zeigen Blendarkaden als Belebung. Ob sich früher über den Ecken Fialen erhoben, muß dahingestellt bleiben, ist aber wahrscheinlich[13].

Das Ciborium der zweischiffigen Kirche St. Primus und St. Felicianus steht an der ersten Säule des Langhauses. Vier gedrungene Säulen, die auf schrankenartigem, den Altar an drei Seiten einschließendem Unterbau sitzen, eine eigenartige Einrichtung, tragen den Baldachin. Die Spitzbogen, welche sie verbinden, sind mit Krabben besetzt und von einer Kreuzblume bekrönt. An den Ecken steigen über den Säulen Fialen empor. Sowohl die Kreuzblumen wie die Fialen ragen über das mit einem Zinnenkranz geschmückte Gesimse hinaus, mit dem das Ciborium oben abschließt. Als Eindeckung hat dieses ein in der Barockzeit bemaltes Sterngewölbe[14].

Das Altarciborium in der Teynkirche zu Prag entstand um 1490. Es steht frei vor einem Pfeiler des Schiffes. Seine kielförmigen, mit Hängekamm und Krabben besetzten Bogen wachsen unmittelbar aus den achtseitigen Säulen heraus, welche seine Stütze bilden. An den Ecken des Oberbaues sind auf kleinen Konsolen Statuetten angebracht; über dem Sims, der ihn abschließt, sitzt zwischen Pfosten, auf denen sich eine Fiale erhebt, eine spätgotische Maßwerkbalustrade, über deren Mitte die Kreuzblume der Kielbogen emporwächst. Als Eindeckung hat das Ciborium eine flache Decke, die mit Reliefornament, Rankenwerk, das von Spruchbändern durchzogen wird, verziert ist und von reichem, die Form eines Netzgewölbes nachahmendem Rippenwerk unterfangen und getragen wird.

Italien ist heute an mittelalterlichen Altarciborien des ersten Typus arm. Es sind mir dort keine andern bekannt geworden als die drei in S. Marco zu Venedig, von denen sich eines über dem Hochaltar erhebt (Tafel 154), die beiden andern Altäre der Querarme überdachen. Das Ciborium des Hochaltares entstand in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, nachdem 1243 seine Säulen nach Venedig gebracht worden waren. Es ist architektonisch und, von seinen kostbaren Säulen abgesehen, von denen

[10] Abb. des Ciboriums des Leopoldsaltares bei A. von Perger, Der Dom zu St. Stephan in Wien (Triest 1854) Tfl. zu S. 32, des Ciboriums am Singertor, Tfl. zu S. 66.

[11] Grazer Kirchenschmuck VI (1875) 148.

[12] Ebend. 149

[13] Vgl. auch Mitt. XV (1870) CIX und Grazer Kirchenschmuck VI (1875) 149.

[14] Vgl. auch Grazer Kirchenschmuck XVI (1885) 21 f. mit Abb. S. 23.

schon die Rede war[15], auch ornamental ziemlich einfach, jedoch von schönen Verhältnissen und wuchtiger Wirkung. Um die Rundbogen, welche von den Säulen aufsteigen, zieht sich ein schöner Akanthusrankenfries, der den oberen Abschluß bildende Sims ist mit stehenden Akanthusblättern besetzt. Über der Mitte der Front befindet sich eine Statue Christi, über jeder der vier Ecken die eines Evangelisten. Im Innern hat das Ciborium ein rundbogiges Kreuzgewölbe. Die beiden Ciborien der Querarme sind architektonisch wie ornamental jüngere Nachbildungen des Ciboriums des Hochaltares; die Säulen sind jedoch glatt; auch fehlen die Statuen über dem Kranzgesimse, dagegen ist bei ihnen oben in jedem der beiden Bogenzwickel der Front eine Konsole angebracht, die ehedem wohl eine Statue trug, heute aber zum Aufhängen einer Lampe dient.

In Dalmatien birgt ein schönes Beispiel des ersten Typus der Dom zu Zara, in Istrien der altehrwürdige Dom zu Parenzo. Beide zeigen schon gotische Bogen. Das Ciborium zu Parenzo (Tafel 154) wurde 1277 von Bischof Otto errichtet, doch scheinen seine vier prächtigen Cipollinsäulen mit ihren Kapitellen von einem älteren Altarüberbau herzurühren, nicht aber die mit Eckblatt versehenen Basen derselben. Als Decke hat es ein vierteiliges Rippengewölbe; um die Bogen zieht sich als Einfassung ein Zahnschnitt. Die Bogenzwickel enthalten Malereien auf Goldgrund, an der Front die Verkündigung, an den übrigen Seiten Heilige. Die Leiste entlang, welche oben und an den Seiten die vier Bogenstücke des Ciboriums umrahmt, zieht sich eine Inschrift, welche über den Stifter desselben, die Zeit seiner Errichtung usw. Aufschluß gibt. Das Gewölbe im Innern ist mit goldenen Sternen auf blauem Grund verziert[16].

Von den vier Säulen des Ciboriums im Dom zu Zara, das laut der Inschrift über dem Bogen der Vorderseite: † In nomine Domini anno ejusdem MCCCXXXII fuit hoc operatum tempore domni Johannis de Butouane Dei gratia archiepiscopis Jadrensis, 1332 erbaut wurde, ist eine spiralförmig kanneliert, eine zweite mit einem Zickzack, eine dritte mit Rauten, die eine Rosette einschließen, die vierte mit einem Netz von Kreisen, die eine Rosette enthalten, belebt. Die Bogenstücke zeigen oben, an den senkrechten Seiten und um den Bogen herum eine reich profilierte, mit einem Perlstab besetzte Leiste. Als Bekrönung hat das Ciborium ein kräftig vortretendes Gesims, das mit Akanthusblättern besetzt ist. Eingedeckt ist es mit einem vierteiligen Rippengewölbe. Weil dem Einsturz drohend, wurde es in jüngster Zeit einer gründlichen Restauration unterzogen. Ein Aufsatz in Gestalt einer flachen Kuppel, den es in der Barockzeit erhalten hatte, war schon früher entfernt worden[17].

3. Zweiter Typus. Altarciborien mit Giebeln zur Verhehlung der Decke. Das hervorragendste Beispiel eines Altarciboriums des zweiten Typus ist das Ciborium des Hochaltares von S. Ambrogio zu Mailand (Tafel 155). Die Säulen gehören einem Altarüberbau des 9. Jahrhunderts an, der Oberbau entstand nach dem um 1100 erfolgten Neubau der Kirche im Laufe des 12. Jahrhunderts. Die Angabe Venturis[1], es sei erst zu Ende des 12. Jahrhunderts nach dem 1196 erfolgten Einsturze der Kuppel, die auch das Ciborium zerstörte, geschaffen worden, ist unzutreffend. Nicht die Kuppel stürzte damals ein, sondern das kuppelartige Gewölbe des dritten Joches der Kirche, unter dem sich der Chor der Mönche und der Ambon befanden, wie sich aus den Akten eines zwischen diesen und den Kanonikern geführten Prozesses ergibt[2]. Der Hochaltar blieb damals unbeschädigt, was sich daraus ergibt, daß die Mönche nach dem Unfall zwar einen Teil der Sedilien in die Kirche des hl. Satyrus übertrugen, einen anderen aber neben den Altar (juxta altare) versetzten, der also nicht auch zerschmettert worden war. Übrigens wäre auch beim Zu-

[15] Vgl. oben S. 195.

[16] Vgl. auch Lohde, Der Dom von Parenzo in Zeitschrift für Bauwesen IX (1859) 70 und Tfl. 15/16.

[17] Vgl. auch Jahrbuch der k. k. Zentralkommission V (1861) 169; Mitteil. XXVII (1901) 114; 3. Folge III (1904) 129.

[1] Storia dell' arte ital. III, 112.

[2] L. Beltrami, La basilica ambrosiana in Ambrosiana (Milano 1897) 55.

sammenbruch des Ciboriums zweifellos der Palliotto des Hochaltares vernichtet worden, dieser aber kann nach Ausweis seiner Beschaffenheit damals keinen Schaden erlitten haben. Es ist also bei jenem Unfall auch das Ciborium nicht eingestürzt.

Als Eindeckung hat das Ciborium ein mit flachen breiten Gurten versehenes Kreuzgewölbe. Seine Bogen umzieht ein aus sich überschneidenden Halbkreisen gebildeter, außen von einer schmäleren Ranke eingefaßter Fries. Die oben zu einem Giebel ausgebildeten Bogenstücke werden an den Seiten von einem breiten, aber flachen, mit Rankenwerk geschmückten Pilaster begrenzt, der First ihres Giebels ist mit einem aus schräg gestellten Blättern bestehenden Kamm besetzt, einer Fortbildung der longobardischen Giebelbekrönung. Den Ecken des Oberbaues ist ein mit Spiralen umwundenes Säulchen vorgestellt, unter dem auf dem Kapitell der Säulen ein Adler sitzt.

Den Hauptschmuck des Ciboriums bilden die figürlichen Reliefs, mit denen die Giebelfelder belebt sind. Vorne sehen wir die Traditio legis: Christus, thronend, reicht Petrus die Schlüssel, Paulus das Evangelium; hinten hoch oben die Halbfigur Christi, darunter den hl. Ambrosius, dem rechts und links die hll. Gervasius und Protasius zwei Mönche zuführen, von denen einer ihm das Modell des Ciboriums darbietet. Im linken Giebelfeld steht Maria zwischen zwei betend vornüber gebückten Matronen, in dem zur Rechten der hl. Ambrosius inmitten von zwei Männern in derselben Haltung. Alles Ornament des Oberbaues ist in Stuck ausgeführt.

Eine etwas vereinfachte, aber eben darum gefälligere wirkende Nachbildung des Ciboriums von S. Ambrogio befindet sich in S. Pietro in monte zu Civate bei Lecco (Tafel 155). Es wird nur wenig jünger sein als sein Vorbild. Die Pilaster fehlen an den Ecken des Oberbaues; um seine Bogen, seine Seiten entlang und über den First seiner Giebel zieht sich ein kammartiger Akanthusfries, dessen Blätter am Bogen aufrechtstehen, an den Seiten und über den Firsten aber schräg liegen. Die Säulchen an den Kanten des Oberbaues sind glatt. Auf den Kapitellen der Säulen sitzen statt Adler die Evangelistensymbole. Die Reliefs des Giebelfeldes der Front stellen den Heiland am Kreuze zwischen Maria und Johannes dar, die des Giebels zur Rechten Christus in der Mandorla, die von zwei Engeln gehalten wird. Auf dem linken Giebelfelde erblickt man die Frauen am Grabe, auf demjenigen der Rückseite die Traditio legis. Die Darstellungen sind von Inschriften begleitet. Statt eines Kreuzgewölbes hat das Ciborium eine mit sehr schadhaften Malereien verzierte Hängekuppel[3].

Ein Beispiel gotischer Ciborien des zweiten Typus birgt in Italien die alte Basilika S. Pietro a Grado bei Pisa. Es stammt wohl aus dem 14. Jahrhundert, steht an der Stelle, wo der Legende zufolge der hl. Petrus ans Land stieg, und ist ein schmuckloses, aber stattliches Werk von bemerkenswerten Größenverhältnissen. Mißt es doch 4 m im Geviert bei einer Höhe von ca. 7 m. Es hat ein vierteiliges, spitzbogiges Rippengewölbe. Die Säulen, welche den Oberbau stützen, sind achtseitig, haben eine Art von Knospenkapitell und tragen einen Pfosten, auf dem sich ein schlankes, aber völlig schlichtes Türmchen erhebt. Um die weiten, etwas gedrückten Bogen, durch welche sie verbunden werden, zieht sich als Einfassung ein Leistchen. Die hohen Giebel, welche über den Bogen aufsteigen, sind auf dem First mit liegenden Krabben besetzt[4].

Den Stil überquellender italienischer Gotik des 15. Jahrhunderts zeigen zwei Altarciborien des zweiten Typus, welche die Seitenaltäre des Domes zu Spalato überdachen (Tafel 156). Sie entstanden im Jahre 1427 als das Werk eines Meisters Boninus und sind einer Nische vorgebaut, haben aber nicht bloß unter der freien Ecke, sondern auch unter der rechts und links von ihr gelegenen, an die Wand anstoßenden eine Säule als Stütze. Die Säulen sind achtseitig, die Kapitelle derselben mit üppigem Blattwerk

[3] Abb. der Reliefs der Seiten in „Monatshefte für Kunstwissenschaft" II (1909) 206 f. Die Photographie des Ciboriums verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Comm. Luca Beltrami zu Mailand.

[4] Skizze des Ciboriums bei Roh. II, Tfl. 115.

geschmückt. Die beiden freiliegenden Bogen sind reich profiliert und an der Leibung mit einem zierlich ornamentierten Zackenkamm besetzt. Die über ihnen sich erhebenden Giebel weisen in der Mitte einen Engel auf, der ein Wappenschild hält, im übrigen sind sie mit prunkvollem Akanthus gefüllt. Auf den Firsten der Giebel ruhen mächtige Krabben von übersprudelnder Pracht, auf ihrer Spitze ragen statt einer Kreuzblume Statuen (Maria, der Engel der Verkündigung u. a.) empor. Andere Statuen, Engel mit Leidenswerkzeugen, stehen über den Ecken der Ciborien. Es sind glänzende Werke, was Meister Boninus in Gestalt der beiden Altarciborien schuf. Kaum hätte er bei diesen einen größeren Reichtum an Ornament entfalten können[5].

In Deutschland begegnen uns zwei hervorragende Vertreter des zweiten Typus; sie stehen im Dom zu Regensburg. Es sind die beiden heute in dem südlichen und nördlichen Nebenchörchen aufgestellten Altarciborien. Beide standen bis 1838 im Schiff der Kirche, und zwar jenes rechts vor dem ersten, dieses rechts vor dem zweiten Pfeiler des Langhauses. Streng genommen wäre allerdings das Ciborium im südlichen Chörchen vielleicht besser unter die Vertreter des ersten Typus zu rechnen. Allein die kurzen Galeriestücke zwischen dem über seinen Bogen aufsteigenden Giebel und den Tabernakeln, welche sich an den Ecken des Ciboriums auf einem den Stützen desselben frei vorgestellten schlanken Säulchen erheben, kommen wegen der Wucht dieser Tabernakel, wegen der Höhe und Breite des Giebels und wegen der ihnen selbst aufgesetzten mächtigen Maßwerkbekrönung als horizontaler Abschluß nicht zur Geltung. Sie sollen aber auch hier wohl nicht so sehr eine Bekrönung bilden, als vielmehr Giebel und Tabernakel zur Erzielung größerer Festigkeit miteinander verbinden. Die von den beiden Ciborien gegebenen Abbildungen (Tafel 156 und 157) überheben uns einer Beschreibung. Bei demjenigen des Südchörchens beachte man besonders die mächtigen, mit Statuen gefüllten Tabernakel sowie die eigenartige Weise, wie der Meister des Werkes dieselben gestützt hat. Bei dem Ciborium des nördlichen Chörchens ist vornehmlich die Bildung der Stützen und die große Zahl der Statuetten, mit denen es geschmückt ist, bemerkenswert. Die Stützen bestehen aus viereckigen Pfeilern, welchen an den nach außen gelegenen Seiten Streben vorgelegt sind, eine große Seltenheit bei mittelalterlichen Altarciborien. Die hoch über den Oberbau sich fortsetzenden Pfeiler tragen oben ein luftiges, eine Statuette enthaltendes Tabernakel. Die Streben sind in ihrem obern zurückspringenden Teil mit Baldachinchen besetzt, unter denen auf zierlich durchbrochenen Sockeln ebenfalls Statuetten angebracht sind. Weitere Statuetten endlich stehen wieder in den von den Streben an den Ecken des Ciboriums gebildeten Winkeln auf hohen, den letzteren lose eingefügten Ganzsäulchen. Im ganzen schmücken sechzehn Statuetten den Bau.

Seine Giebel hat bis auf einen kleinen Rest eingebüßt ein Altarciborium des zweiten Typus aus der Zeit des Übergangsstiles, das sich in dem nordöstlichen Winkel des Schiffes der Kirche zu Münzenberg (Oberhessen, Kr. Friedberg) erhalten hat. Es hat ein Gratkreuzgewölbe. An der freien Ecke dient als Stütze eine mit Tellerbasis und schönem Knospenkapitell ausgestattete Rundsäule, an der Nordwand der Kirche eine mit frühgotischem Blattwerk besetzte Konsole, an der Ostwand unmittelbar die Mauer. Die beiden Bogen des Oberbaues sind mit einem kräftigen Wulst profiliert. Über der vorderen freien Ecke, die mit einem Rundstab kantoniert ist, gewahrt man noch einen Rest des mit Schräge und Kehle profilierten Giebelsimses. Die Giebel mußten weichen, als man über dem Ciborium, das um 1250 entstanden sein dürfte, in nachmittelalterlicher Zeit eine Orgelempore anlegte.

4. Dritter Typus. Altarciborien mit vierseitigem Zeltdach. Altarciborien des dritten Typus, d. i. Ciborien mit vierseitigem Zeltdach, gibt es in Italien aus romanischer Zeit in S. Pietro und in S. Maria zu Toscanella, in S. Giovanni in Zoccoli zu Viterbo, in S. Giovanni in Argentella bei Palombara Sabina und in S. Pudenziana zu Visciano (Pfarrei Borgheria bei Narni). Ein Beispiel gotischen

[5] Vgl. auch Jahrb. der k. k. Zentralkomm. V (1861) 248.

Stiles daselbst bietet das Ciborium des Hochaltares in der Lateranensischen Basilika. In Spanien finden sich zwei interessante Ciborien dieser Art in S. Juan de Duero zu Soria; ein etwas jüngeres, aus Holz hergestelltes, das einer Kirche Kataloniens entstammt, hat heute seinen Platz im Museum zu Barcelona.

S. Pietro zu Toscanella besitzt zwei Ciborien des Typus. Das eine erhebt sich über dem Hochaltar, das andere steht im rechten Seitenschiff hinter dem Eingang, der in die Krypta führt, über einem Nebenaltar. Das des Hochaltares ist datiert. An der Platte des Kreuzgesimses hat es die Inschrift: † Riccardus praesul Tuscanus, Centumcellicus atque Bledanus † Sit Riccardus paradisi sede paratus. Amen. † Ego Petrus presbyter hoc opus fieri jussi † Anno ab incarnatione Domini millesimo nonagesimo tertio (1093). Es ist ein völlig schmuckloser Bau. Die leicht sich verjüngenden Säulen haben ein verderbtes korinthisierendes Kapitell. Die Leibungen der auf ihnen sitzenden Rundbogen sind ungegliedert, die Bogenzwickel schlicht glatt. Das über den Bogen sich hinziehende Kranzgesims, hinter dem das niedrige Pyramidendach aufsteigt, setzt sich aus Platte, Plättchen, Kehle und Plättchen zusammen. Gut sind die Verhältnisse des Ciboriums, die ihm deshalb auch trotz seiner ornamentalen Armut eine gefällige Wirkung verleihen.

Das wohl nur wenig jüngere Ciborium im Seitenschiff der Kirche, das aber jedenfalls noch dem 12. Jahrhundert angehört, ist das Gegenstück des Hochaltarciboriums. Dasselbe gilt von dem Hochaltarciborium in S. Giovanni in Zoccoli zu Viterbo (Tafel 157), dessen Säulenbasen mit schönen Eckblättern besetzt sind. Das Pyramidendach des Ciboriums in S. Pudenziana zu Visciano ruht nicht auf Bogen, sondern auf einem Architrav, im übrigen zeigt es den gleichen Charakter wie die vorhin genannten[1]. Rohault de Fleury schreibt es dem 10. Jahrhundert zu, doch ist es sicher jünger und, wie die reich entwickelten Eckblätter der Säulenbasen beweisen, nicht vor dem 12. Jahrhundert entstanden.

Das Ciborium in S. Giovanni in Argentella zu Palombara (Tafel 157) ist sowohl durch seinen ornamentalen Schmuck wie durch sein Material bemerkenswert. Seine ohne Basis unmittelbar auf dem Fußboden des Chores aufsitzenden Säulchen bestehen aus Marmor, die allzu großen, mit breitem, mattem Akanthus besetzten pseudokorinthischen Kapitelle der Säulen aus Stuck, aus dem auch der ganze Oberbau einschließlich der das Zeltdach bekrönenden Kugel hergestellt ist. Die Bogen des Ciboriums umzieht eine breite, kräftig vortretende Leiste, welche dicht mit Flechtwerk übersponnen, an den beiden Rändern aber von einem Zickzackbändchen eingefaßt ist. Auch die Bodenzwickel und der Raum oberhalb der Bogen sind mit Flechtwerk ganz überzogen. Ein primitiver Blattfries, mit dem die vier Seiten des Oberbaues anstatt mit einem Kranzsims ursprünglich oben abschlossen, ist heute bis auf wenige Reste verschwunden. Das Ciborium wird spätestens im frühen 12. Jahrhundert entstanden sein, jedenfalls ist es älter als die laut Inschrift 1170 geschaffene, mit Kosmatenarbeit reich geschmückte Pergola, welche vor der Apsis des rechten Seitenschiffes der Kirche angebracht ist[2].

Das Altarciborium mit Zeltdach in S. Maria zu Toscanella gehört dem 13. Jahrhundert an (Tafel 158), doch entstammt wohl nur sein Oberbau dieser Zeit, da die Säulen von einem älteren Ciborium, das durch das heutige ersetzt wurde, herzurühren scheinen. Der vordere und die beiden seitlichen Bogen des Ciboriums sind mit Zacken, die von Halbkreisen gebildet werden, besetzt. An den Ecken der Front treten aus dem hohen, flachen Sims, welcher die vier Seiten oben abschließt, Konsolen heraus, auf denen früher Statuetten gestanden haben werden. Die Zwickel aller Bogen sind mit Malereien geschmückt. An der Front enthalten sie eine Darstellung der Verkündigung, an den übrigen Seiten Heiligenfiguren. Auch das Innere ist bemalt

[1] Skizze des Ciboriums bei Roh. II, Tfl. 109.

[2] Über die Kirche S. Giovanni in Argentella vgl. Nuovo Bullet. IV (1898) 122 s. Die Photographie des Ciboriums verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Guis. Bultrini zu Rom.

(Evangelisten). Das Ciborium des Hochaltares in S. Giovanni im Lateran ist Reliquienciborium (Tafel 169). Es ist daher näher zu besprechen, wenn die Reliquienciborien behandelt werden.

In S. Juan de Duero zu Soria stehen zwei Ciborien des Typus (Tafel 158). Sie sind rechts und links neben dem Chorbogen in den von der Chorbogenwand und den Langseiten der Kirche, eines einschiffigen Baues, gebildeten Winkeln errichtet, haben aber nirgends die Wand als Stütze, vielmehr befindet sich als Träger des Oberbaues unter allen vier Ecken ein aus vier Schäften sich zusammensetzendes Säulenbündel mit attischer Basis und mächtigem, reich mit phantastischen Tiergestalten und figürlichen Szenen (Kindermord) verziertem Kapitell. Die Seiten schließt oben ein kräftiges Kranzgesims ab. Im Innern haben die beiden Ciborien ein gratiges Kreuzgewölbe, über dem sich die aufgemauerte Dachpyramide, die freilich nur mehr bei einem völlig erhalten ist, aufbaut. Die Ciborien dürften um 1200 entstanden sein.

Etwas jünger ist das Altarciborium im Museum zu Barcelona (Tafel 160). Schlanke, dünne kannelierte Säulchen dienen bei ihm als Stützen. Sie haben polygonale attische Basis und vierseitiges, mit romanischem Blattwerk besetztes Kapitell. Die von den Kapitellen aufsteigenden Bogen des Oberbaues haben die Form eines gedrückten Kleeblattbogens. Das niedrige Zeltdach endet in einen vierblätterigen Knauf. Der Oberbau war einst innen wie außen prächtig bemalt, wie die noch vorhandenen Reste der Malereien bekunden. Im Innern sehen wir in der Mitte der Rückseite des Daches noch die stark beschädigten Überreste eines Bildes des Erlösers. Das Ciborium im Museum zu Barcelona ist das einzige aus Holz gemachte, das sich aus dem Mittelalter erhalten hat, aber deshalb auch um so wertvoller und interessanter. Da der Oberbau nur aus Brettern besteht, genügten leichte Holzsäulen als Träger desselben[3].

5. Vierter Typus. Altarciborien mit achtseitigem Pyramidendach und Tambour. Die einfachste Form des vierten Typus ist in dem Ciborium der Kirche der Abtei Monte Vergine bei Avellino verkörpert. Es überdachte früher den Hochaltar, steht aber jetzt in einer Kapelle und wurde zu Ende des 13. Jahrhunderts von Karl Martel, dem Sohne Karls von Anjou, errichtet. Seine mit Kosmatenarbeit verzierten achtseitigen Säulen haben hockende Löwen als Sockel. Aus dem gleichfalls mit Mosaik geschmückten Gebälk traten an der Front und an der Rückseite über den Kapitellen der Säulen weit vorragende, mit Akanthus verzierte Konsolen heraus, von denen jedoch heute nur noch die der Front vorhanden sind. Sie tragen eine Engelstatuette. Über dem Gebälk erheben sich acht Säulchen, welche in Kosmatenarbeit teils mit Spiralen, teils mit senkrechten Streifen geschmückt sind und eine Art offenen Tambours für die von ihnen aufsteigende Dachpyramide bilden. Das Ciborium baut sich so luftig und leicht auf, daß es eher ein Gerüst als einen Altarüberbau darzustellen scheint[1].

Reicher entwickelt ist der Typus bei den Altarciborien in S. Nicola zu Bari, in der Kathedrale zu Terracina, in S. Maria in Vulturella und in der verfallenen Kirche S. Pietro ad oratorium bei Bussi (Prov. Aquila). Das hervorragendste von diesen ist das Ciborium in S. Nicola zu Bari (Tafel 161), und zwar sowohl durch seine Größe wie durch den Reichtum seiner Ausstattung. Vier prächtige antike Säulen, zwei aus roter, zwei aus violetter Breccie, tragen auf üppig entwickelten Kapitellen das Gebälk, das in großen vergoldeten Bronzebuchstaben die Inschrift aufweist: † Arx hec par celis — Intra bone serve fidelis — Ora devote Dominum — pro te populoque. In der Mitte der Front wird dieselbe durch ein Emailbild unterbrochen, welches die

[3] Nach H. Hildebrand, Sveriges Medeltid III (Stockholm 1904) 265 soll es auch in der Drottenskirche zu Visby zwei mit einem Zeltdach ausgestattete Ciborien gegeben haben. Richtig ist, daß sich in den beiden östlichen Winkeln des Langhauses Spuren erhalten haben, die auf das ehemalige Vorhandensein von Ciborien hinweisen; welcher Art die Dachbildung derselben war, ist aus den geringen Resten nicht zu ersehen.

[1] Abb. in Le Tour du Monde, nouv. sér. IV (1898) 611.

Krönung Rogers († 1154) durch den hl. Nikolaus darstellt. Die über dem Gebälk im Achteck aufgestellten zweiunddreißig Säulchen, welche den Tambour des Daches bilden, zeichnen sich durch zierliche Kapitelle aus. Ein an ihrem Gebälk angebrachter Bogenfries ist so angeordnet, daß er sie miteinander zu verbinden scheint. Auf dem Scheitel des Daches sitzt ein großer, aber niedriger laternenartiger Aufsatz. Er wird von sechzehn Säulchen getragen, deren Gebälk mit eingelegtem Ornament geschmückt ist, und von einem Knauf gekrönt, auf dem sich ein Kreuz erhebt. Nach dem vorhin erwähnten Emailbild zu urteilen, das die Front des Ciboriums schmückt, dürfte dieses zwischen 1130 und 1154 entstanden sein[1a].

Die beiden Ciborien im Dom zu Terracina und das Ciborium in S. Maria in Vulturella unterscheiden sich von demjenigen in S. Nicola zu Bari nur dadurch, daß sie ornamental einfacher sind, daß bei ihnen das Dach bloß sechzehn, die Laterne bloß acht Säulchen hat und daß Dach und Laterne steiler ansteigen, alles Abweichungen von keiner einschneidenden Bedeutung[2].

Das Ciborium in S. Pietro ad Oratorium (Tafel 160) ist am Gebälk mit einem aus Doppelranken bestehenden Fries ornamentiert. Der achtseitige Tambour besteht bei ihm statt aus bloßen Säulchen aus flachbogigen Arkaden, im ganzen sechzehn, deren Bogen jedoch in der Weise angeordnet sind, daß sie das einzelne Säulchen nicht schon mit den ihm zunächst stehenden, sondern erst mit dem zweitfolgenden verbinden und somit einander überschneiden. Der Aufbau des Daches hat dadurch merklich an Eleganz gewonnen. Die von den Bogen miteinander gebildeten sphärischen Dreiecke sind mit blau und grün bemalten Tonfliesen ausgefüllt. Die sechs Säulchen der Laterne sind nicht mit Bogen versehen.

Noch weiter entwickelt als bei dem Ciborium in S. Nicola zu Bari und den ihm gleichartigen Ciborien erscheint der Typus bei den Altarciborien in S. Giorgio in Velabro zu Rom (Tafel 162), in S. Andrea al Fiume zu Ponzano Romano, in der Kirche von Rocca di Botte, in S. Giorgio zu Riofreddo, in der Kathedrale von Ferentino und in der Kathedrale von Anagni. Die entsprechend der achtseitigen Dachpyramide im Achteck aufgestellten Säulchen, welche den Tambour des Daches darstellen, sitzen bei diesen Ciborien nicht unmittelbar auf dem Gebälk; es ist bei denselben vielmehr zwischen dieses und jene Säulchen eine zweite Reihe von Säulchen eingeschaltet, die jedoch wie das Gebälk im Viereck angeordnet ist und eine Art von Attika bildet. Die Zahl der Säulchen dieser unteren Reihe, auf der ebenfalls ein, wenn auch etwas leichteres Gebälk ruht, beträgt an jeder Seite, die Säulchen über den Ecken abgerechnet, meist sechs oder fünf, doch auch wohl nur vier, im ganzen also einschließlich der Ecksäulchen achtundzwanzig, vierundzwanzig oder zwanzig. Das Hauptgebälk finden wir mehrfach mit Kosmatenmosaik verziert, ebenso ist dieses bisweilen zur Ornamentierung des zweiten Gebälkes, des Simses des Daches und der Laterne sowie der Säulchen der Attika verwendet, nie aber bei den Säulchen des Tambours und der dem Dache aufgesetzten Laterne. Diese ist meist wie das Dach achtseitig, doch kommen auch Laternen vor, die zum Vierseit des Hauptgebälkes zurückkehren, wie bei dem Ciborium in der Kathedrale zu Ferentino (Tafel 162) und dem nunmehr abgebrochenen schönen Ciborium in der profanierten Kirche S. Stefano bei Fiano Romano in der römischen Campagna[3]. Die Laterne des Ciboriums des Hochaltares der Kathedrale zu Anagni zeigt eine doppelte Anordnung von Säulchen (Tafel 162). Auch hier ist die untere im Gegensatz zum Achtseit des Daches auf vierseitigem Grundriß aufgebaut, bei der oberen sind dagegen die Säulchen wieder im Achteck aufgestellt; es ist also bei der Laterne des Ciboriums zu

[1a] Die Stufen, auf denen sich Altar und Ciborium erheben, sind laut Inschrift der oberen Stufe das Werk des Abtes Eustasius (1105—1123). Der jetzige Hochaltar ist modern.

[2] Über das Ciborium von S. Maria in Vulturella vgl. Attilio Rossi, Santa Maria in Vulturella (Roma 1905).

[3] Bullet. ser. 4, VI (1888) 154 nebst Abbildung auf tav. X. Das Ciborium soll in eine römische Kirche verkauft worden sein, doch habe ich es dort 1911 in keiner auffinden können.

Anagni sowohl die untere als die obere Säulchenreihe des Hauptdaches, d. i. die Attika wie der Tambour, in verjüngtem Maßstab wiederholt.

Auch das Ciborium in S. Lorenzo fuori le Mura zu Rom gehörte zu dieser Gruppe. Heute ist es freilich zum großen Teil das Werk einer Restauration des 19. Jahrhunderts. Ursprünglich sind bei ihm nur mehr die vier Säulen, das Gebälk und die auf letzterem sitzende, von Säulchen gebildete Attika, alles andere ist neu und an Stelle einer Kuppel getreten, die in der Zeit des Barocks das ursprüngliche Pyramidendach verdrängt hatte[4]. Übrigens dürfte das heutige Dach in der Hauptsache das ursprüngliche richtig wiedergeben. Einer Inschrift am Gebälk entnehmen wir, daß das Ciborium 1148 durch Abt Hugo errichtet wurde und daß die vier Söhne des Steinmetzmeisters Paulus: Johannes, Petrus, Angelus und Sasso, es herstellten.

Andere Ciborien, die im Laufe des 12. Jahrhunderts in römischen Kirchen entstanden und der durch das Ciborium von S. Giorgio in Velabro und die ihm gleichartigen Ciborien gebildeten Gruppe zugezählt werden müssen, seitdem aber ganz zugrunde gingen, sind das Ciborium des Hochaltares von SS. Cosma e Damiano, das der Kardinaldiakon Guido († 1153) durch die Steinmetzen Johannes, Petrus, Angelus und Sasso, die Söhne des Meisters Paulus, errichtete, das Ciborium des Hochaltares von S. Marco, das Kardinalpriester Gilbertus 1154 durch ebendieselben herstellen ließ, das tegmen, das Kardinal Hubald durch Johannes, Angelus und Sasso über dem Hochaltar von S. Croce, seiner Titelkirche, schuf sowie das Ciborium des Hochaltares von SS. Apostoli, das um 1200 der Steinmetz Laurentius mit seinem Sohne Jakobus herstellte[5]. Auch das Ciborium, das der Kardinalpriester Cencius im Beginn des 13. Jahrhunderts über dem Hochaltar von SS. Giovanni e Paolo durch Meister Cosmas d. Ä. aufführen ließ[6], dürfte noch den gleichen Charakter gezeigt haben.

Das Altarciborium in S. Andrea al Fiume hat die Inschrift † Nicolaus cum suis filiis Joannis et Guittone fecerunt hoc opus. Es muß wohl hiernach im Beginn des dritten Viertels des 12. Jahrhunderts entstanden sein; denn 1168 schufen Johannes und Guitto ohne ihren Vater ein Altarciborium in S. Maria in Castello zu Corneto, wie die Inschrift an dem Gebälk besagt, das außer den Säulen und einigen Säulchen des Daches von demselben allein noch übrig ist. Auf seiner Vorderseite lesen wir: † Virginis ara pie sic est decorata Mariae — Quae genuit Christum tanto sub tempore scriptum — Anno milleno centeno sex et ageno — Octo super rursus, fuit et prior optimus Ursus — Cui Christus regnum concedat habere supernum. Amen; auf der Rückseite: Johannes et Guitto magistri hoc opus fecerunt. Der Hochaltar der Kathedrale von Anagni wurde 1178 geweiht. Aus dieser Zeit wird daher auch das Ciborium desselben stammen.

Die entwickeltsten Vertreter des Typus finden wir indessen nicht in Italien, sondern jenseits der Adria in Dalmatien, zu Traù, Cattaro und zu Curzola auf der Insel gleichen Namens. Das achtseitige Pyramidendach gliedert sich bei ihnen in zwei förmliche Geschosse und hat obendrein eine Laterne als Bekrönung. Sie sind ersichtlich unter italienischem Einfluß und nach italienischen Vorbildern entstanden, aber jünger als diese, und zwar zum Teil sogar um ein bedeutendes. Das älteste ist das Ciborium des Hochaltares im Dom zu Traù, das noch dem 13. Jahrhundert angehört (Tafel 164). Das Gebälk ist bei ihm oben mit einem kräftigen Sims ausgestattet. Die beiden Geschosse des Daches sitzen an den Ecken auf einem aus drei Säulchen sich zusammensetzenden Säulchenbündel, unter den Seiten stehen im Untergeschoß je drei, im Obergeschoß je zwei Einzelsäulchen. Die kleine, in einem mit Tierfiguren und Blättern besetzten Knauf endende Laterne, mit der das Dach

[4] Vgl. die Abb. bei Joan. Clampini, De sacris aedificiis (Romae 1747) tab. XXVI.

[5] Vgl. die noch erhaltenen Inschriften dieser Ciborien in Bullet. ser. 5, II (1891) 76 f.

[6] Vgl. die Inschriften desselben bei P. Germano di s. Stanislao, La casa Celimontana (Roma 1894) 414.

abschließt, zeigt nur an den Ecken ein Säulchen. Die Statuen Marias und des Engels der Verkündigung, die auf den vorderen Ecken des Gebälkes des Ciboriums oberhalb der Kapitelle der Säulen stehen, sind gute Skulpturen, aber jünger als das Ciborium und wohl im 14. Jahrhundert hinzugefügt.

Zeichnet sich das Altarciborium zu Traù durch seine schönen Maßverhältnisse aus, so ragt dasjenige des Domes zu Cattaro (Tafel 164) durch seine ungemein reiche ornamentale Ausstattung hervor, während die Proportionen bei ihm minder befriedigen. Insbesondere sind die achtseitigen Säulen gegenüber der Breite des Ciboriums zu hoch. Das auf glänzenden Knospenkapitellen sitzende Gebälk ist mit figürlichen Darstellungen — Szenen aus dem Leben des hl. Tryphon, des Schutzpatrons der Stadt — geschmückt. Von den zwei Dachgeschossen ruht das untere an den Ecken auf Säulenbündelchen, denen an der Front des Ciboriums eine männliche Figur als eine Art von Karyatide vorgestellt ist, das obere auf zwei einander umschlingenden Säulchen. Unter den Seiten beider Geschosse befinden sich verkoppelte Säulchen, bei jenem je zwei Paare, bei diesem je ein Paar. Das Dach der Laterne hat als Stütze unter den Ecken ein Einzelsäulchen. Kleine benaste Rundbogen, deren Zwickel mit Blattwerk gefüllt sind, verbinden bei beiden Geschossen wie bei der Laterne die Kapitelle der Säulchen. Auf dem Knauf, der die Laterne bekrönt, steht die Figur eines Engels. Wir werden das Ciborium dem 14. Jahrhundert zuzuschreiben haben.

Zu Curzola gibt es zwei Altarciborien, eines im Dom (Tafel 164), das andere in der Marienkirche. Das erstere ist etwas größer als das zweite, im übrigen aber sind beide, von nebensächlichen Einzelheiten abgesehen, völlig gleichartig. Das achtseitige Pyramidendach baut sich bei ihnen in drei Staffeln auf; denn auf seinen obersten Teil kann man hier kaum mehr die Bezeichnung Laterne anwenden.

Die Tambours, auf denen die Geschosse ruhen, bestehen nicht aus einer Galerie von Säulchen wie bei den bisher besprochenen Ciborien, sondern aus förmlichen von Platten gebildeten Wandungen, die durch senkrechte Leistchen in rechteckige Felder aufgeteilt werden. Beim Ciborium des Domes weist jede Seite des unteren Tambours vier, jede des mittleren drei, jede des oberen zwei dieser Felder auf. Bei dem Ciborium der Marienkirche haben die Seiten im unteren Tambourgeschoß je drei Felder, im mittleren je zwei, im oberen je eines. Als Belebung zeigen die Felder kreisförmige Durchbrüche, die mit Vierpässen, Sternen und ähnlichen Gebilden gefüllt sind. Eine Statuette bildet bei beiden Ciborien die Bekrönung des ganzen Daches. Sie erhebt sich beim Ciborium des Domes auf einem mit mächtigen Blättern besetzten Knauf. Über den vorderen Ecken stehen bei diesem Ciborium auf einem kapitellförmigen Untersatz rechts Maria, links der Engel der Verkündigung, Skulpturen von geringem Wert. Eine Inschrift am Gebälk der Front des Ciboriums lautet: Ave Maria, gratia plena. Stilistisch offenbart sich in beiden Ciborien, die dem 15. Jahrhundert entstammen, schon deutlich das Eindringen der Frührenaissance, namentlich bei demjenigen des Domes, dessen Kapitelle zum Teil schon ausgesprochene Frührenaissancegebilde sind.

In eigenartiger Weise erscheint der vierte Typus verkörpert in Altarciborien zu S. Maria Maggiore zu Barletta, zu S. Clemente di Casauria bei Torre de' Passeri (Chieti), zu S. Maria in Valle Polcraneta bei Rosciolo (Aquila) und zu S. Clemente al Vomano (Teramo).

Das Altarciborium in der Collegiata zu Barletta (Tafel 163), das leider im 18. Jahrhundert auf Sockeln von Meterhöhe gestellt wurde, zeichnet sich durch Kapitelle von sprudelndem Reichtum und sorgfältigster Ausarbeitung aus. Sein achtseitiges Pyramidendach besteht aus zwei Geschossen, doch sitzt nur das flache Dach des zweiten Geschosses auf einer Galerie von Säulchen, je einem Säulenpaare unter den Ecken und je zwei Einzelsäulchen unter jeder Seite. Das steil ansteigende untere Dachgeschoß, dessen Seiten einen großen Ausschnitt von der Form eines Kleeblattbogens zeigen, ruht unmittelbar auf dem Gebälk des Ciboriums. Die Säul-

chen der Galerie des Obergeschosses sind durch Spitzbogen verbunden. Die auf dem oberen Dachgeschoß sich aufbauende, das Ciborium bekrönende niedrige Laterne, die auf ihrer Spitze als Abschluß eine gerippte Kugel trägt, zeigt die Eigentümlichkeit, daß ihr Grundriß abweichend von dem des Daches nicht ein gleichseitiges Achteck, sondern ein Achteck von vier breiteren und vier schmäleren Seiten darstellt.

Bei dem Altarciborium in S. Clemente di Casauria sitzt auf dem Gebälk anstatt einer Galerie von Säulchen ein gedrückter Kleeblattbogen, über den sich horizontal ein aus Plättchen und Schräge bestehendes Abschlußsims hinzieht. Dann folgt der niedrige geschlossene achtseitige Tambour des Pyramidendaches und über diesem nun die von einem Knauf bekrönte Dachpyramide. Das Gebälk ist an der Front sowie an der rechten und linken Seite des Ciboriums mit einem Rankenfries geschmückt. Der Kleeblattbogen zeigt an der Front, seiner Leibung entlang, eine Art Kamm; zwischen Bogen und Sims zieht sich ein hoher Fries hin, der an der Rückseite Szenen aus der Geschichte des Klosters darstellt, an der Front, in sieben Feldern, eine Darstellung der Gottesmutter, die Evangelistensymbole und zwei Engel enthält. In den Bogenzwickeln der Vorderseite sehen wir rechts Maria, links den Engel der Verkündigung. Das Ornament der Bogenpartie des Ciboriums ist in Stuck ausgeführt. Das Ciborium dürfte um das Ende des 12. oder im Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden sein[7].

Auch das Altarciborium in S. Maria in Valle Polcraneta (Tafel 165) hat außer dem Gebälk einen Kleeblattbogen als Träger des achtseitigen Pyramidendaches, doch sind Gebälk und Bogen bei ihm umgekehrt angeordnet. Statt auf dem Gebälk sitzt nämlich der Kleeblattbogen hier unmittelbar auf den Säulen, eine natürliche Einrichtung, das Gebälk aber liegt simsartig über dem Bogen. Das flache Pyramidendach besteht aus zwei Geschossen, von denen das obere über Eck zum unteren gestellt ist. Der niedrige Tambour beider Dachgeschosse wird von Kalksteinplatten gebildet, die von einer Folge von Miniaturarkaden durchbrochen werden. Das Blattwerk der Kapitelle, das Rankenwerk der Bogenzwickel, der Rankenfries des Simses und das Detail der Arkaturen der Tambours sind in Stuck ausgeführt. Auf der Spitze das Daches sitzt eine gerippte Kugel, auf der das Lamm Gottes thront. Das Ciborium in S. Clemente al Vomano[8] ist das Gegenstück zum vorgenannten, und zwar sowohl hinsichtlich der Gliederung des Daches wie des Charakters und Materials der Ornamente. Ein Unterschied besteht zwischen beiden nur in der Form der das Mittelglied zwischen Kraft und Last, den Säulen und dem Pyramidendach bildenden Bogen. Statt durch einen Kleeblattbogen sind bei dem Ciborium in S. Clemente die Säulen durch zwei verkoppelte, an den verkoppelten Enden freischwebende Bogen verbunden, um die sich ein zierlicher Rankenfries als Einfassung zieht. Das Dach hat als Bekrönung eine gedrückte Kugel und darüber einen vierseitigen ornamentierten Sockel, auf dem sich, nach den Resten zu urteilen, früher eine Scheibe erhob.

Das Altarciborium in S. Clemente al Vomano trägt die Inschrift: Pluribus expertus fuit (h)ic cum patre Robertus — Rogerio duras reddentes arte figuras. Es wurde also von Meister Robertus zusammen mit seinem Vater Rogerius geschaffen. Das Ciborium in S. Maria in Valle Polcraneta sagt uns nichts über seine Meister, wohl aber findet sich an dem ihm gleichartigen und zweifellos gleichzeitigen Ambon derselben Kirche eine freilich nur mehr teilweise erhaltene Inschrift, nach welcher dieser und darum auch wohl das Ciborium von einem Robertus, ingenii certus varii multique hergestellt wurde. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir den Robertus des Ambon und des Ciboriums von S. Maria in Valle Polcraneta und den des Ciboriums von S. Clemente al Vomano als denselben Meister betrachten. So erklärt sich auch am einfachsten die völlige Übereinstimmung der zwei Ciborien,

[7] Vgl. auch Grazer Kirchenschmuck XXX (1899) 120 nebst Abb.

[8] Abb. in Bindi, Monumenti storici artistici degli Abbruzzi tav. 49.

für welche bei der großen Entfernung der beiden Örtlichkeiten voneinander eine andere annehmbare Erklärung sich nicht leicht geben lassen dürfte. Der Ambon in S. Maria in Valle Polcraneta entstand laut seiner Inschrift 1150; das Ciborium in S. Clemente wird, weil Robertus es zusammen mit seinem Vater herstellte, etwas älter und darum etwas vor der Mitte des 12. Jahrhunderts geschaffen worden sein.

Die Bildung des Daches ist bei dem Ciborium in S. Clemente völlig die gleiche wie bei seinem Gegenstück in S. Maria in Valle Polcraneta, nur ist das Dach etwas steiler, wie überhaupt das ganze Ciborium sich schlanker aufbaut und gefälligere Verhältnisse hat. Der Hauptunterschied zwischen beiden Ciborien besteht darin, daß bei demjenigen in S. Clemente der die Säulen verbindende Kleeblattbogen durch zwei nebeneinander angeordnete Rundbogen ersetzt und das über denselben lagernde Gebälk fast zu einem bloßen Sims geworden ist.

6. Fünfter Typus. Altarciborien mit Satteldach. Ciborien mit Satteldach haben sich nur einige aus dem Mittelalter erhalten, in S. Clemente zu Rom über dem Hochaltar, in S. Anastasia daselbst über dem Altar am Ende des linken Seitenschiffes sowie in der ehemaligen Abteikirche zu Castel S. Elia bei Nepi über dem Hochaltar. Aber selbst von diesen zeigen nur noch das erste und das dritte ihre ursprüngliche Form. Dasjenige in S. Anastasia, auf dessen Altar nach der Legende der hl. Hieronymus bereits das heilige Opfer dargebracht haben soll, hat zu Ende des 17. Jahrhunderts, vielleicht sogar schon früher, Veränderungen erlitten, die sein ursprüngliches Aussehen merklich beeinträchtigt haben. Heute erscheinen die Säulen nicht bloß gestelzt, da sie mit hohen Sockeln versehen wurden, während sie ursprünglich nur auf niedriger Platte saßen, es ist auch die aus Säulchen gebildete Galerie samt dem sie abdeckenden Sims verschwunden, die sich zweifellos auch bei ihr als eine Art Attika ehedem zwischen Gebälk und Dach einschob und diesem Typus von Ciborien sein charakteristisches Aussehen gab. An der Platte des Gebälks der Vorderseite befindet sich die aus dem 12. oder dem frühen 13. Jahrhundert, also aus der Zeit der Entstehung des Ciboriums, stammende Inschrift: † In isto loco promissio verax est et remissio peccatorum, welche sich wohl auf die Legende bezieht, nach der Gregor d. Gr. den Altar privilegiert haben soll.

Beim Ciborium des Hochaltares in S. Clemente sind in jüngerer Zeit Dach und Giebel erneuert worden, doch im Anschluß an den ursprünglichen Bestand[1]. Da der Grundriß des Ciboriums kein völliges Quadrat darstellt, zählt die Attika an der Front und hinten sechs, an den Seiten aber nur fünf Säulchen, die Ecksäulchen hier wie dort eingerechnet.

Völlig unversehrt erhalten ist das Ciborium zu Castel S. Elia (Tafel 163). Über dem kräftig profilierten, stark ausladenden Gebälk sitzen an jeder Seite fünf gedrungene Säulchen, deren Kapitell an den Ecken mit einem Spitzblatt verziert ist. Den First des über dem Gebälk der Attika mäßig ansteigenden Daches deckt ein derber Firstwulst. In den beiden Giebelfeldern ist in frühem Kosmatenmosaik ein Kreuz angebracht. Das Ciborium dürfte etwa der Mitte des 12. Jahrhunderts zuzuweisen sein.

Von einem Ciborium in S. Agata in Suburra zu Rom, das wahrscheinlich ebenfalls dem fünften Typus angehörte, sind noch die vier Säulen und zwei Bogenstücke vorhanden. Eines der Bogenstücke bildet jetzt die Front des Altares des linken Seitenschiffes der Kirche; in der Bogenöffnung ist heute ein Relief, die Geburt Christi, angebracht. Die anderen Reste befinden sich in dem an die Kirche anstoßenden Garten, wo sie zur Herstellung eines Überbaues einer Statue der Immaculata benutzt sind. Eine Attika in Gestalt einer Säulchengalerie hatte das Ciborium jedenfalls nicht; sie war nur gebräuchlich und begründet, wenn Gebälk

[1] Vgl. die Abb. bei Joan. Ciampini, Vetera monum. I (Roma 1747) t. VIII und XLIV fig. 1 — die erste Ausgabe des Werkes erschien 1690 — und noch bei Séroux d'Agincourt, Hist. d'art par les monuments IV (Paris 1823) pl. XVI, fig. 15.

die Säulen verband. Die beiden Giebel und die Seiten des Daches werden unmittelbar auf einem die vier Bogenstücke oben abschließenden, heute verschwundenen Kranzgesimse geruht haben. Die Bogenstücke sind reich mit Kosmatenmosaik verziert, dessen Musterung und Material gleich der Bildung der Kapitelle der Säulen das Ciborium als eine Schöpfung des fortgeschrittenen 13. Jahrhunderts erweisen[2].

Ganz zugrunde gegangen ist ein Ciborium des Typus, das sich in S. Pietro e Marcellino in Via Merulana zu Rom befand. Es war, wie die Abbildung bei Ciampini lehrt[3], ein genaues Gegenstück zu dem Ciborium in S. Clemente und in Castel S. Elia, doch wohl etwas größer als diese. Denn die auf dem Gebälk sitzende Galerie setzte sich bei ihm an der Front aus acht Säulchen zusammen. Seine Säulen waren mit einem Schuppenornament ausgestattet.

Diesseits der Alpen haben sich Beispiele des fünften Typus nicht erhalten. Daß es aber auch hier im Mittelalter solche gegeben haben dürfte, lehren die Überbleibsel zweier aus Holz gezimmerten, aller Wahrscheinlichkeit nach mit einem Satteldach ausgestatteten Ciborien im Nationalmuseum zu Kopenhagen. Sie kommen aus Trans und Flade in Jütland und bestehen aus den hinteren Pfosten und Resten des seitlichen Gebälkes, auf dem das Dach ruhte. Die Pfosten und das Gebälkstück aus Flade sind an den Kanten mit einem Seilstab verziert. Die Pfosten aus Trans sind horizontal mit doppelten unter einem stumpfen Winkel zusammengestellten Schrägen, zwischen die Stäbchen als trennende Glieder eingeschoben sind, profiliert. Das zu ihnen gehörende seitliche Gebälk setzt sich aus zwei Brettern zusammen, von denen das obere mit kleeblattbogigen Ausschnitten versehen ist, die mit den die beiden Bretter einst verbindenden Säulchen eine Folge von Arkaden bildeten[4].

7. Sechster Typus. Altarciborien mit viergiebeligem Dach. Der sechste Typus tritt im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts auf; er ist eine Frucht der Gotik. Auch er ist heute nur mehr in wenigen Beispielen vertreten, alle freilich hervorragende Werke. Es sind die Hochaltarciborien in S. Cecilia, S. Paolo und in S. Maria in Cosmedin zu Rom. Das letzte ist das einfachste, aber in seinem Aufbau das gefälligste, weil harmonischste. Die Spitzbogen des Oberbaues, die mit ihrem Scheitel hart bis zu dem horizontal über sie hinlaufenden Kranzgesims hinaufreichen, sind mit einem spitzen Kleeblattbogen unterfangen. Über den Kapitellen der Säulen, einer Art von Kompositkapitell, erhebt sich als seitlicher Abschluß der Bogenstücke ein zierliches, mit kleineren Ecktürmchen besetztes Türmchen. Die Giebel enthalten in der Mitte des Giebelfeldes eine von kreisförmiger Umrahmung eingefaßte Vierpaßöffnung; auf ihren Schrägungen sitzen Krabben, die in ihrer Bildung mehr an longobardische, denn an gotische Firstblumen erinnern. Über der Kreuzung der beiden einander überschneidenden Satteldächer, welche die Verdachung des Ciboriums bilden, steigt ein schlanker vierseitiger, mit hohem Helm endender Dachreiter auf, der an den Ecken mit Fialen besetzt ist. Im Innern hat das Ciborium ein vierteiliges gotisches Rippengewölbe, das so steil ansteigt, daß sein Scheitel über den Vierpaß der Giebel hinaufragt. Alle

---

[2] Vgl. auch Roh. II, Tfl. 114.

[3] L. c. tab. XLIII, fig. 4.

[4] Vgl auch Chr. Axel Jensen, Alterstolper fra jydske Landsbykirker in Aarboger for nordisk oldkyndighed og historie (Kopenhagen 1911) 206 f. nebst Abb. der Reste. Auch die aus Velling in Jütland stammenden Pfosten des Nationalmuseums dürften einem Ciborium von ähnlicher Bildung angehört haben. In Norwegen befinden sich aus Holz gezimmerte ciborienartige Altarüberbauten des 13. Jahrhunderts in den Holzkirchen zu Torpe und Hopperstad (Jensen a. a. O. 228 und Bergens Museums Aarsberetning for 1890 [Bergen 1891] 27). Das letztgenannte ist in der nordöstlichen Ecke des Schiffes angebracht. Als Stützen dienen ihm teils die Säulen der Kirche, teils freistehende Pfosten, während das zweite, das zwischen den beiden Säulenreihen der Kirche steht, als solche kleine mit ornamentierten Würfelkapitellen ausgestattete Säulen hat. Die Decke zeigt zu Torpe wie zu Hopperstad die Form eines Tonnengewölbes und ist mit figürlichen Malereien reich verziert. Leider lassen die unvollständigen Angaben, die mir über die beiden Überbauten vorliegen, nicht erkennen, welchen Typus dieselben verkörpern. Wir hören weder etwas von ihren Abmessungen, noch von der Zahl ihrer Stützen, noch endlich von der Art ihres oberen Abschlusses.

Flächen des Oberbaues, die Zwickel des Hauptbogens, die sphärischen Dreiecke des ihm eingeschriebenen Kleeblattbogens, die Flächen der Giebel, der Pfosten, der Türmchen und des Dachreiters sind mit reichstem in Gold und farbigen Pasten ausgeführtem Kosmatenmosaik bedeckt. In den Bogenzwickeln der Front befindet sich eine Darstellung der Verkündigung. Das Ciborium ist die Stiftung eines Nepoten Bonifaz' VIII., des Kardinals Francesco Gaetani, dessen Wappen an ihm angebracht ist und laut der Inschrift: Deodatus me fecit, das Werk des römischen Marmorarius Deodatus.

Die Ciborien in S. Cecilia und S. Paolo sind Schöpfungen eines gewissen Arnolfo. Das erstere ist eine besonders zierliche Erscheinung (Tafel 165), doch sind Bogen und Giebel etwas zu gedrückt. Nicht gut wirkt auch der mit Scheiben belebte, an den Ecken abgerundete Kämpfer, welcher zwischen die Kapitelle der Säulen und die Basis der Bogen eingeschaltet ist. An den Ecken des Oberbaues sind Statuetten angebracht, Cäcilia, Valerianus, Tiburtius (dieser zu Roß) und Urbanus. Von den sie überdachenden Baldachinchen steigen zierliche Fialen auf, die leider in späterer Zeit oben mit einem sie verunstaltenden Abschluß versehen wurden. Die Zwickel der Kleeblattbogen, die den Hauptbogen eingefügt sind, sind durchbrochen und mit einem Dreipaß gefüllt, die Zwickel der Hauptbogen enthalten Relieffiguren, zwei Propheten, die vier Evangelisten und zwei gekrönte, eine Lampe haltende Frauengestalten. Die Giebel weisen ein von zwei Engeln gehaltenes Radfenster auf; auf ihren Firsten sitzen frühgotische Krabben. Das aus der Mitte der vier Satteldächer aufwachsende vierseitige Türmchen baut sich in zwei Geschossen auf, von denen sich das untere an allen Seiten aus je drei mit kleinen Wimpergen bekrönten Arkaden zusammensetzt, das obere, in schroffem Kontrast zum unteren, an jeder Seite eine einzige, große viereckige Öffnung aufweist. Im Innern hat das Ciborium ein über kräftigen Rippen errichtetes gotisches Kreuzgewölbe, in dessen durchbrochenen Scheitel der Fuß des das Dach bekrönenden Türmchens eingebaut ist. Auch bei dem Ciborium in S. Cecilia sind alle irgendwie verwendbaren Flächen, besonders aber der Grund der Bogenzwickel und Giebel, mit reichem Kosmatenmosaik verziert. Wie sehr der Künstler darauf sann, das Ciborium möglichst prunkvoll auszustatten, bekunden namentlich auch die mit flatterndem Bandwerk ausgestatteten Kränze, welche er im Scheitel der Kleeblattbogen anbrachte, und der Perlstab, mit dem er deren Profil besetzte.

Das Ciborium, welches Arnolfo in S. Paolo 1285 errichtete (Tafel 167), zeigt in seinem Aufbau wie in der Art der ornamentalen und figuralen Ausstattung im ganzen das gleiche Bild wie das etwas später von ihm geschaffene Ciborium in S. Cecilia. Dieselbe Bildung der Bogen, Statuetten an den Ecken, Relieffiguren in den Bogenzwickeln, ein von Engeln gehaltenes Radfenster im Giebel, die gleichen Giebelkrabben, Türmchen an den Ecken des viergiebeligen Satteldaches, ein Mitteltürmchen über der Kreuzung desselben, reiches Kosmatenmosaik als Belebung der Flächen. Es fehlen die Kämpferaufsätze über den Kapitellen der Säulen; ein Mehr sind die Säulchen, welche dem Oberbau rechts und links von seinen Bogen vorgelegt sind, um eine größere Basis für die an den Ecken des Daches sich erhebenden Türmchen zu schaffen. Trotz aller dieser Übereinstimmung ist jedoch die Wirkung des Ciboriums in S. Paolo auffallend anders als die seines Gegenstückes in S. Cecilia. Es ist nicht bloß stattlicher und in seinen Einzelheiten kräftiger, weniger zierlich als dieses — man vergleiche beispielsweise die Behandlung der Bogen und die Bildung der Ecktürmchen —, es tritt bei ihm auch sowohl im ganzen Aufbau wie in dessen einzelnen Teilen der architektonische Charakter weit stärker, ja als die Hauptsache, in die Erscheinung. Das Ornament ist bei dem Ciborium in S. Paolo nur das, was es stets bleiben sollte, schmückende Beigabe, die der Architektur dienen muß, sie hebt, nicht aber sie überwuchern, beherrschen darf. Unschön, weil unproportioniert, sind die Ecktürmchen. Eine Inschrift am Giebel der Vorderseite besagt, daß Abt Bartholomäus 1285 das Ciborium errichten ließ. Andere Inschriften am Sockel der

Fialen daselbst nennen als Meister des Werkes Arnolfo und als seinen Gehilfen einen gewissen Pietro[1].

Vor 1300 schuf Arnolfo auch in S. Peter ein Altarciborium im Auftrag Bonifaz' VIII. Es stand an der Eingangswand der Kirche; unter ihm war an der Wand oberhalb des Altares das Grabmal des Papstes angebracht. Ein Mosaik über dem Sarkophag stellte Petrus dar, wie er den knienden Papst der Gottesmutter empfiehlt. Eine Skizze des Ciboriums findet sich bei Ciampini[2]. Die Säulen des Ciboriums stehen hier auf hohen Sockeln, zweifellos eine in späterer Zeit erfolgte Änderung. Denn solche Sockel sind den Ciborien bis gegen Ende des Mittelalters völlig fremd. Leider ist aus der Abbildung weder die Form des Daches noch überhaupt die Bildung des Oberbaues des Ciboriums genügend festzustellen. Immerhin geht aus ihr hervor, daß dieses nicht den Typus der Ciborien in S. Paolo und S. Cecilia verkörperte. Die Säulen sind nicht durch Bogen, sondern durch Gebälk verbunden; eine auf diesem sich erhebende Attika besteht anscheinend aus fünf Pfosten, von denen Fialen aufsteigen, stärkeren an den Ecken, schwächeren in der Mitte, und vier zwischen dieselben eingeschalteten verkoppelten Arkaden, über denen sich ein kleiner mit Krabben verzierter Giebel aufbaut.

8. Siebenter Typus. Altarciborien mit kuppel- oder turmartigem Aufsatz. Die Altarciborien des letzten Typus gehören ebenfalls ausschließlich der Gotik an. Das bekannteste ist das großartige 1359 vollendete Ciborium Orcagnas in Or S. Michele zu Florenz, eher eine Kapelle als ein Ciborium, klar in seiner Anlage, mächtig in seinem Aufbau, glänzend durch seine Mosaiken, seine Marmorintarsien und seine herrlichen Skulpturen, das hervorragendste Ciborium, welches uns das Mittelalter hinterlassen hat (Tafel 166). Statt Säulchen hat es als Träger des Oberbaues achtseitige, auf hohen Sockeln sitzende Pfeiler, die an ihren vier schmäleren Seiten bis zur Höhe des Ansatzes der Bogen mit gewundenen Säulchen besetzt sind. Über den drei nach außen gerichteten Säulchen stehen Statuetten. Die Bogen steigen von einem gewundenen Säulchen auf, das der inneren Breitseite der Pfeiler vorgelegt ist. Sie sind halbkreisförmig und mit einem Zackenkamm geschmückt. Am Sockel der Pfeiler, an der Front des Altares und an den beiderseits des Ciboriums zwischen die Pfeilersockel eingefügten Schranken sind in vertieften, reich umrahmten polygonalen Feldern Szenen aus dem Leben der Gottesmutter, allegorische Darstellungen der Tugenden und Propheten dargestellt. An dem Fries, der sich zwischen dem Scheitel der Bogen und dem Kranzgesimse des Oberbaues hinzieht, wechseln Halbfiguren von Engeln, von Propheten und Heiligen miteinander ab. Oberhalb des Kranzgesimses erheben sich über den Pfeilern, die ohne Verjüngung bis über dasselbe hinaus aufsteigen, mit Streben und Fialen besetzte schlanke Ecktürmchen, über den Seiten reich verzierte, auf den Firsten mit Blättern geschmückte Giebel, die auf der Spitze eine Statuette tragen, in der Mitte aber einen achtseitigen, nach Weise eines Radfensters mit Maßwerk gefüllten Stern zeigen. Hinter dem Giebel steigt über dem Kreuzgewölbe, mit dem das Innere eingedeckt ist, bis zu zwei Dritteln der Giebelhöhe ein achtseitiger Tambour auf, der Unterbau der hoch aufsteigenden, steilen Kuppel, welche die Bekrönung des Ciboriums bildet. Dieselbe ist auf den Firsten mit Krabben besetzt und trägt auf der Spitze eine Statuette Marias. Die Rückseite des Ciboriums ist mit einer Marmorwand geschlossen, an deren Innenseite das Altarbild, Maria mit Engeln, ein Werk Bern. Daddis, angebracht ist. An der Außenseite zeigt dieselbe zwei großartige Reliefs, Mariä Tod und Mariä Himmelfahrt. Um das Ciborium zieht sich ein schönes Gitter, von dessen Eckpfosten reich mit Mosaik verzierte Säulchen, auf denen Leuchter

[1] Über die Streitfrage, ob Arnolfo, der Schöpfer der Ciborien in S. Paolo und S. Cecilia, eins ist mit dem bekannten Florentiner Architekten Arnolfo di Cambio, vgl. K. Frey in „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler" II (Leipzig 1908) 139 f. und Venturi IV, 1 f.

[2] De sacris aedificiis (Romae 1747) tab. XX, C; vgl. tab. XIX, M nach einer Zeichnung Grimaldis (Barb. lat. 2733, f. 28 40 f. 61 174).

haltende Engel stehen, aufsteigen[1]. Das Ciborium ist das einzige seines Typus in Italien.

In Deutschland haben wir aus dem Mittelalter zwei Beispiele desselben, eines am Ende des rechten Seitenschiffes der Pfarrkirche zu Werl, das andere im südlichen Querarm der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Beschaffenheit und Aufbau des Werler Ciboriums, das dem späten 15. Jahrhundert angehört, erhellen aus Tafel 167. Es erinnert in seinem Aufbau einigermaßen an das Ciborium Orcagnas. Die Stützen bestehen auch bei ihm aus Pfeilern. Dieselben sind ohne Kapitell, außen mit Streben besetzt, von denen schlanke Fialen aufsteigen, nach innen zu mit Schrägen und Kehle gegliedert. An den Seiten des Ciboriums sind Schranken von der Höhe des Altares zwischen sie eingefügt. Die Bogen — Rundbogen —, welche die Pfeiler verbinden, bilden die Fortsetzung der Profile, mit denen diese nach innen zu versehen sind. Auf dem First tragen sie Krabben, aus ihrem Scheitel wächst eine Kreuzblume heraus. Über dem Rippenkreuzgewölbe, das zwischen die vier Bogen eingespannt ist, sitzt eine mächtige offene achtseitige Laube mit dünnen Streben und Fialen an den Ecken, Wimpergen über den Seiten und gedrungenem, auf der Spitze von einer massigen Kreuzblume bekröntem Helm; das Ganze eine ziemlich schwerfällig wirkende Erscheinung. Kräftige Fialen bilden nach den Ecken des Ciboriums zu die Vermittlung zwischen der Laube und den über den Streben der Pfeiler sitzenden Fialen.

Das Ciborium in Liebfrauen zu Halberstadt ist eine interessante Schöpfung des 14. Jahrhunderts, leider aber heute äußerst verwahrlost und beschädigt. Als Stützen hat es ebenfalls Pfeiler. Seine mit Nasen versehenen Bogen werden von hohen Wimpergen bekrönt. Die Kehle des Bogenprofils ist mit zierlichem Rankenwerk gefüllt, das sich samt der Kehle auch unterhalb der Bogen an den Pfeilern bis zum Boden herabzieht. Die Pfeiler bauen sich in zwei Abteilungen auf. Die untere, die mit einer Strebe versehen und mit Bogenblenden belebt ist, reicht bis etwas über den Ansatz der Bogen des Ciboriums, die obere, die unbelebt geblieben ist, bis zur Spitze der Wimperge jener Bogen. Sowohl auf der Strebe der unteren Partie wie auf dem oberen Absatz des Pfeilers erhebt sich eine Fiale. Über dem Scheitel des Rippenkreuzgewölbes, mit dem das Ciborium eingedeckt ist, baut sich in zwei Geschossen ein hohes, schlankes, vierseitiges Türmchen auf, zu dessen Untergeschoß sich Schwibbogen von der oberen Partie der Pfeiler herüberschwingen. An den Ecken zeigen beide Geschosse leichte, in Fialen endende Streben; an den Seiten öffnen sie sich in benasten Spitzbogen.

In Spanien gibt es ein ungemein prächtiges Beispiel des Typus in der Kathedrale von Toledo. Es steht vor einem der Pfeiler des Mittelschiffes und gehört, wie sein Stil, späte, mit ornamentalen Elementen der Frührenaissance durchsetzte Gotik bekundet, schon der nachmittelalterlichen Zeit an. Leider ist es so hoch von einem dichten Gitter umschlossen, daß es in seinem unteren Teile gar nicht zur Geltung kommt (Tafel 167). Die Bogen des Ciboriums sind mit einem spätgotischen Hängekamm besetzt; ein Fries, der sie umzieht, besteht aus platereskem Rankenwerk. Die Bogenzwickel sind mit Wappen und platereskem Ornament gefüllt, das oberhalb der Bogen hinlaufende Kranzgesimse weist in seiner Kehle kräftiges Blattwerk auf; über ihm erhebt sich eine von zierlichen platereskeu Säulchen gebildete Galerie, die von einem aus reich ornamentierten Miniaturarkaden sich zusammensetzenden Kamm bekrönt ist. Hinter dieser Galerie steigt mitten über dem Ciborium in zwei Geschossen ein hoher, luftiger, reich gegliederter, mit Streben, Fialen, Statuetten, Maßwerk, Schwibbogen und sonstigem architek-

[1] Leider ist das Ciborium in jüngerer Zeit in ebenso pietät- wie geschmackloser Weise seiner Bestimmung entfremdet worden, indem man den Altar von seinem Platze entfernte, die Front desselben zwischen die vorderen Säulen einfügte, den Raum unter dem Ciborium dadurch unzugänglich machte und die Türe des Gitters von vorne weg an die rechte Seite verlegte.

tonischen Dekor üppig ausgestatteter Turm auf. Sein unteres Geschoß bildet eine vierseitige gewölbte Laube mit schlanker, frei stehender Säule als mittlerer Stütze der Wölbung. Das obere trägt einen durchbrochenen Helm, auf dessen Spitze zwischen Engelfiguren eine Statuette der allerseligsten Jungfrau steht. An den Ecken des Ciboriums sitzen oberhalb des Kranzgesimses kräftige Fialen, die sich in zwei Absätzen aufbauen, mit Streben und Statuettchen geschmückt sind und in ihrem oberen Teil durch einen mit Hängekamm versehenen Schwibbogen mit den Ecken der Laube des Mittelturmes verbunden werden.

Zum Schlusse seien noch drei Altarciborien erwähnt, die keinem der bisher behandelten Typen angehören, aber keineswegs übergangen werden dürfen. Eines derselben ist das in der Kirche zu Marville (Meuse) befindliche Ciborium. Ich kenne es nur aus einer Abbildung[2]. An der hinteren Seite ist es einer Wand angelehnt; es ruht hier auf Wandkonsolen. Vorne hat es Säulen als Stützen. Säulen und Konsolen sind durch schwere, kräftig profilierte Spitzbogen verbunden. Als Decke hat das Ciborium ein spitzbogiges Rippenkreuzgewölbe. Der vorderen Säule rechts ist in der Richtung der Diagonale des Gewölbes eine Strebe vorgesetzt, die oben in eine Fiale endigt. Über dem Scheitel der Bogen sitzt eine Art Knauf als Bekrönung. Das Gesamtbild, welches das Ciborium bietet, ist etwa dasjenige, welches das Ciborium zu Werl gewähren würde, wenn man von ihm den ganzen oberen Aufsatz, ausgenommen die Fialen über den Eckstreben, entfernte.

Das zweite Ciborium überdacht den Hochaltar der Kathedrale zu Gerona (Tafel 168). Es ist nach Material und Form ein einzigartiges Werk. Vier hohe, dünne, achtseitige Säulen aus Eisen, die auf einem schlanken Sockel von Jaspismarmor sitzen und mit blattlosen, gleichfalls achtseitigen Kapitellen endigen, tragen über stichbogigen Quergurten, welche in der Länge und Breite die Säulen verbinden, und über Diagonalrippen, welche sich kreuzweise von Säule zu Säule spannen, ein flaches vierteiliges Gewölbe aus Holz. Da die hinteren Säulen um fast 40 cm niedriger sind als die vorderen, steigt dasselbe eigentümlicherweise nach vorne zu an. Vermutlich wurde diese Einrichtung gewählt, um die kostbare, ganz mit getriebenen figürlichen Darstellungen bedeckte Silberbekleidung besser zur Geltung zu bringen, mit der das Holzgewölbe unten überzogen ist. In der Mitte erblickt man in einem den Gewölbeschlußstein vertretenden Vierpaß die Krönung Mariä; in den vier Kappen stehen unter Baldachinchen je zwei Reihen von Heiligenfiguren, zu denen sich in den Zwickeln über den Baldachinchen der oberen Zone noch Halbbilder von Heiligen und in den Ecken noch eine Anzahl kleinerer, kniender Gestalten gesellen. Die Zahl der größeren Figuren allein beläuft sich auf etwa achtzig. Auch die Kapitelle und Schäfte der Säulen sind mit Silberblech überzogen. Die Bekleidung der Schäfte ist mit zierlichem, getriebenem Laubwerk belebt. Eine häßliche Zutat aus der Zeit des 18. Jahrhunderts sind die urnenartigen Knäufe über den Kapitellen und der barocke Aufsatz über der Mitte der Front. Das Ciborium ist eine Stiftung des Archidiakons Arnaldus de Solerio († 1326), wie dessen im Kreuzgang der Kathedrale befindlicher Grabstein meldet[3]. Das Ciborium macht den Eindruck eines mit seinen vier Enden an ebenso vielen Ständern befestigten, vom Winde geschwellten Tuches.

Das dritte Ciborium steht in der Minutolikapelle des Domes zu Neapel. Es ist zugleich Überbau des Grabmonumentes des Kardinals Arrigo Minutoli († 1412) und Altarciborium (Tafel 169). Hart vor der Chorwand der Kapelle errichtet, öffnet es sich nur vorne und an den Seiten, während es hinten geschlossen ist. Da es im Grundriß rechteckig ist, hat der Bogen der Front fast die doppelte Breite und Höhe des Bogens der Seiten. Die vier Säulen des Ciboriums sitzen auf liegenden

---

[2] Abb. in Enlart I, 742.

[3] Hic jacet Arnaldus de Solerio, archidiaconus Bisuldensis ... qui suis expensis propriis fecit fieri ciborium seu cohopertorium argenteum super altari majori ecclesiae Gerundensis. Obiit autem anno Domini MCCCXX sexto VIII Cal. Augusti.

Löwen. Sie sind spiralförmig, abwechselnd mit Weinranken und Bändern, die sich aus Wulst, scharfkantiger Leiste und Wulst zusammensetzen, umwunden und in der Mitte mit einem kräftig vortretenden Ring versehen. Der große Bogen der Front ist mit einem schönen, durchbrochenen Hängekamm ausgestattet, der über dem Bogen sich aufbauende Giebel, in dem das Wappen des Kardinals angebracht ist, auf dem First mit Krabben, auf der Spitze mit einer Statuette besetzt. Die beiderseits des Giebels auf den Kapitellen der vorderen Säulen sich erhebenden, in zwei Geschossen aufsteigenden Fialen sind an den Seiten mit Reliefiguren von Heiligen verziert; auf der Spitze des niedrigen, mit Krabben geschmückten Helmes tragen auch sie eine Statuette. Das als achtseitige Pyramide sich aufbauende Dach, dessen Flächen jedoch infolge des rechteckigen Grundrisses des Ciboriums ungleiche Breite zeigen, trägt auf den Firsten unschöne aufrecht stehende Blätter, auf der Spitze eine Statuette der Gottesmutter. Die Tiefe des durch seine ungewöhnliche Dachkonstruktion bemerkenswerten Ciboriums ist so gering, daß man es fast den Halbciborien zuzählen könnte[4].

V. DAS ALTARCIBORIUM IN DER ZEIT DER RENAISSANCE UND DES BAROCKS

Auch die Renaissance und der Barock schufen manches Altarciborium, doch brachten sie dem altchristlichen Altarüberbau zugleich eingreifende Veränderungen, die sich sowohl auf die stilistische Behandlung desselben wie auf seine konstruktive Bildung bezogen. In stilistischer Hinsicht trat an die Stelle der entwickelten Gotik, welche das Ciborium des späten Mittelalters beherrschte, zunächst die edle, gefällige, zierliche Formensprache der Frührenaissance, dann die kraftvolle, auf wuchtige Wirkung ausgehende, Massen und starken Wechsel von Licht und Schatten pflegende Ausdrucksweise der Spätrenaissance und des Barocks. Es folgten die willkürlichen, verwilderten Gebilde des Spätbarocks mit ihren Zuckungen und Verrenkungen, ihren wie im Taumel sich auf- und abbewegenden Linien und ihren seelenlosen Schnörkeln und zuletzt die nüchterne, steife geistlose Sprache eines sich vornehm gebärdenden Klassizismus und Empire.

Bezüglich des Aufbaues macht sich der Wandel zunächst nur hinsichtlich der Gestaltung des Oberbaues bemerklich. Die Typen desselben, wie sie das Mittelalter gepflegt hatte, kommen immer mehr außer Verwendung. Die Dachform, welche die Spätrenaissance und der Barock vor allem pflegen, ist die Kuppel in ihren mancherlei Abwandlungen. Im Hochbarock beginnt die Auflösung des Daches, das durch Voluten, die sich von den Säulen aufschwingen, ersetzt wird. Im Spätbarock und im Klassizismus greift die Neuerung auch auf die Zahl und die Art der Aufstellung der Säulen über. Das ehemalige viersäulige und vierseitige Tempelchen wird nun zu einem aus willkürlich gruppierten, auf hohen Sockeln sich aufbauenden, durch Voluten verbundenen Säulen bestehenden, den Altar mehr oder weniger vollständig umgebenden öden Gerüst.

---

[4] Der Altar ist, abgesehen von den beiden Säulchen, welche die vorderen Ecken seiner Mensa abstützen, älter als das Ciborium, da er laut Inschrift von Erzbischof Philippus Capici († 1301) errichtet wurde.

Die Geschichte des Altarciboriums bietet in der Zeit der Renaissance und namentlich in der des Barocks bei weitem nicht das Interesse, wie die Geschichte des durch den Reichtum seiner Typen ausgezeichneten mittelalterlichen Ciboriums. Es ist darum auch nicht nötig, hier auf alle Ciborien hinzuweisen, die sich aus der nachgotischen Zeit erhalten haben. Es genügt zur Darlegung und Charakterisierung auf die bemerkenswerteren derselben zu verweisen.

Das achtseitige Pyramidendach ist in nachgotischer Zeit meines Wissens nirgends mehr beim Ciborium angewendet worden. An Ciborien mit vierseitigem Zeltdach ist mir aus ihr nur ein einziges Beispiel bekannt geworden, das unverkennbar unter beabsichtigter Anlehnung an ein mittelalterliches Altarciborium geschaffen wurde. Es ist das Ciborium, welches Thomas Caraccioli, Erzbischof von Taranto, 1652 über dem Hochaltar seiner Kathedrale errichtete (Tafel 174). Vorbild war für dasselbe das Altarciborium in Paolo zu Rom. Nur wurden im Inneren das Gewölbe, im Äußeren die vier Giebel fortgelassen, das kreuzförmige Satteldach aber durch ein flaches Zeltdach ersetzt, dessen vordere und hintere Seite mit großem dreiseitigen, eine Art Maßwerk enthaltenden Durchbruch versehen wurde. Die Formensprache des Ciboriums zu Taranto ist natürlich nicht mehr gotisch, sondern entspricht dem Stil der Entstehungszeit. Wie sehr sein Erbauer das Ciborium in S. Paolo zum Muster nahm, zeigen in geradezu überraschender Weise die von diesem gleichfalls herübergenommenen Säulchen, welche seitlich am Oberbau neben den an den Ecken desselben aufgestellten Statuetten angebracht sind. Bei jenem im Aufbau architektonisch begründet, sind sie bei dem Ciborium zu Taranto lediglich Dekorationsstücke.

Altarciborien mit horizontalem Abschluß wurden in der Zeit des Barocks, scheint es, kaum mehr errichtet. Aus der Zeit der Renaissance haben sich dagegen noch mehrere solcher, darunter recht interessante Beispiele, erhalten. Vornehm schlicht sind die beiden Ciborien, welche in der Kirche zu La Verna rechts und links vom Chorbogen stehen. Die Stützen bestehen aus einer frei stehenden Säule, aus zwei Halbsäulen und aus einer Viertelsäule. Die auf den jonisierenden Kapitellen derselben aufsteigenden Rundbogen sind von einer Karniesleiste eingefaßt; den Fries des Gebälkes, dessen feingegliederter Sims mit einem Zahnschnitt, einem Eierstab und einem Perlstäbchen geschmückt ist, beleben zierliche Palmetten. Als Eindeckung haben die beiden Ciborien ein gratiges Kreuzgewölbe.

Das gleichfalls in einem Winkel errichtete, aber mit vier Ganzsäulen als Stützen versehene Ciborium über dem Bilde der Annunziata in der gleichnamigen Kirche zu Florenz, das 1448—1452 im Stil der Frührenaissance von Pagno di Lapo nach einem Entwurf Michelozzos ausgeführt wurde, erfuhr im 17. Jahrhundert eine Umgestaltung, die ihm vollständig seinen ursprünglichen Charakter nahm. Es erhielt damals nämlich den massigen geschweiften Aufsatz, der sich heute auf ihm erhebt und mit seinem willkürlichen Aufbau und seinem anspruchsvollen, prunkenden Ornament zur ruhigen Architektur und dem zwar reichen, aber harmonisch wirkenden Schmuck der ursprünglichen Schöpfung Michelozzos in schreiendem Gegensatz steht. Die vier Säulen des Ciboriums sind kanneliert; sein Gebälk ist am Fries mit Rundscheiben, die einen Engelkopf enthalten, und Girlanden verziert.

Andere schöne Beispiele aus der Frührenaissance sind das Ciborium des Hochaltares in S. Maria del Piratello zu Imola, das Ciborium des Sakramentsaltares im Dom zu Aquileja und die beiden neben dem Chorbogen stehenden Altarciborien in S. Francesco zu Padua. Das erstgenannte hat ein kassettiertes Tonnengewölbe. Es sind deshalb nur die vorderen Säulen des Ciboriums mit den hinteren durch Gebälk verbunden, von dem sich das Gewölbe aufschwingt, die vorderen und hinteren dagegen untereinander durch einen Bogen. Den Bogen der Front umrahmt ein

reizender Fries von Engelsköpfchen. Auf dem nach Art eines Gebälkes gegliederten Kranzgesimse, das oberhalb der Bogen den Oberbau abschließt, sitzt an der Vorderseite des Ciboriums eine aus zwei langgestreckten, flachen Voluten gebildete niedrige Bekrönung[1]. Das Ciborium entstand um 1500.

Das Ciborium im Dom zu Aquileja (Tafel 171) hat eine flache Decke. Als Stützen zeigt es kannelierte Säulen mit schönem korinthischen Kapitell. Das auf denselben ruhende Gebälk ist am Fries mit einer klassischen Ranke, am Karniessims mit einem Eierstab besetzt. Über dem Gebälk sitzt, und zwar fast in dessen ganzer Länge, vorne wie an den Seiten ein mit Perlen und Eiern verzierter Rundbogen, dessen Feld mit einer Muschel gefüllt ist. Über dem mit Eierstab und Zahnschnitt ausgestatteten Kranzgesims erhebt sich an der Front auch hier ein leichter, von einer Palmette bekrönter Volutenaufsatz. Das Ciborium wurde zu Ende des 15. Jahrhunderts errichtet.

Die Ciborien in S. Francesco zu Padua haben als Stützen vorne zwei mit Kompositkapitell versehene Säulen, hinten zwei vierseitige Pfeiler. Säulen und Pfeiler stehen auf Sockeln von der Höhe des Altares. Das sie verbindende schön gegliederte hohe Gebälk ist nur bei dem Ciborium rechts vom Eingangsbogen des Chores ornamentiert. Über dem Gebälk erhebt sich bei beiden Ciborien ein kastenartiger, an den Ecken mit Pilastern besetzter, oben mit horizontalem Sims abschließender Aufbau, der mit dem Wappen der Stifter geschmückt ist und auf den Ecken eine Kugel, über der Mitte der Seiten einen niedrigen, von einer Vase bekrönten geschweiften Aufsatz trägt. Er scheint einen Sarkophag darstellen zu sollen. Das Ciborium rechts wurde 1555 hergestellt, das andere ist etwas älter.

Ein prunkvolles Werk ist das von Guglielmo della Porta geschaffene Ciborium in der Johanneskapelle des Domes zu Genua (Tafel 173). Die mit jonischen Kapitellen versehenen Säulen sitzen auf hohen, mit Reliefiguren geschmückten Sockeln. Das Gebälk ist am Fries mit einer Akanthusranke belebt, der vorne in der Mitte eine von Engelchen gehaltene Kartusche eingefügt ist. Über dem kraftvollen Konsolengesims sitzt ein zu zierlicher, durchbrochener, aus Palmetten, Ranken und Engelchen gebildeter Kamm, übrigens eine moderne Zutat. Über der Mitte des Daches steht eine manieriert bewegte Statuette des Titelheiligen der Kapelle, des hl. Johannes d. T.

Schlichte Bauten sind das Ciborium des Hochaltares der Kathedrale zu Velletri und des Hochaltares in S. Maria in Castello zu Corneto: Vier Säulen, darüber Gebälk und auf diesem eine flache Decke. Zu Velletri hat man auf das Ciborium ein kleines vierseitiges gotisches Türmchen gesetzt, wie es scheint, der letzte Rest eines mittelalterlichen Altarüberbaues der Kathedrale.

In St. Peter zu Dvor bei Laibach hat man der Ostwand des Schiffes rechts wie links vom Eingang des Chores zur Aufnahme von je zwei Altären ein dreijochiges Ciborium des Typus vorgebaut. Beide Ciborien haben an der Wand kräftige mit jonischen Kapitellen versehene Konsolen, an der Front aber freistehende jonische Säulen, die durch Rundbogen miteinander und mit den ihnen entsprechenden Konsolen verbunden sind, als Stützen. Die mit Eckblättern versehenen Basen der Säulen stammen ersichtlich aus einem älteren Bau[2]. Zwischen dem Scheitel der Bogen und dem die Ciborien abschließenden, kräftig entwickelten Kranzgesimse zieht sich ein aufgemalter breiter Rankenfries hin. Als Eindeckung haben dieselben spätgotische Netzgewölbe[3].

Ein Gegenstück zu den Altarciborien in La Verna befindet sich am Ende des linken Seitenschiffes der Peterskirche zu Altbunzlau in Böhmen, doch ist es noch schlichter als jene. Auch schwingen sich die Bogen an den Wänden nicht von zwei Halbsäulen und einer Viertelsäule auf, sondern von Konsolen. An der freien Ecke

[1] Abb. in Grazer Kirchenschmuck XXI (1899) 117.

[2] Die heutige Kirche wurde 1525 begonnen.

[3] Grazer Kirchenschmuck XVII (1886) 11 14 mit Abb.

sitzt über dem Kapitell der dieselbe abstützenden jonischen Säule ein Pfosten, um den sich das Kranzgesims des Oberbaues verkröpft.

Eine vereinzelte Bildung zeigt Michelozzos Ciborium des Kreuzaltares in S. Miniato bei Florenz (Tafel 168). Auf zwei Säulen als vorderen und zwei vierseitigen Pfeilern als hinteren Stützen sitzt hier ein innen reich kassettiertes, außen mit Schuppen bedecktes Tonnengewölbe, dessen vorderer Bogen am Fries mit einem von Eichenblättern gebildeten Kranze belebt ist und über dem Scheitel einen Adler als bekrönenden Aufsatz trägt. Daß Michelozzo diese scheinbar unvollständige Form für das Ciborium bevorzugte, geschah wohl mit Rücksicht auf die beiden großen Bogeneingänge der Krypta, zwischen denen dasselbe errichtet werden sollte. Es ist ihm dadurch in der Tat gelungen, das Ciborium auf das gefälligste seiner Umgebung einzuordnen.

Renaissanceciborien mit zwei- oder viergiebeligem Satteldach sind selten. Das hervorragendste Beispiel eines zweigiebeligen Altarciboriums ist dasjenige der Zenokapelle in S. Marco zu Venedig, eine mit der Rückseite einer Wand vorgebaute, köstlich im Stil der Frührenaissance ornamentierte Ädikula. Vorne auf Bronzesäulen ruhend, wird das Gebälk derselben hinten von reich verzierten Bronzepilastern getragen. Unter der flachen Bronzedecke des Ciboriums ist der ewige Vater dargestellt.

Ein flaches Segmentdach zeigt das Altarciborium der Krypta von S. Susanna zu Rom (Tafel 173), wie die heutige Kirche eine Schöpfung des Kardinals Rusticucci. Daß hier für Dach und Giebel flache Segmentbildung gewählt wurde, hatte seine Veranlassung in der geringen Höhe der Krypta, die eine andere Form nicht zuließ.

Ein gefälliges Renaissanceciborium mit viergiebeligem Satteldach steht über dem Hochaltar von S. Cesario zu Rom. Die Säulen sind bei ihm durch Rundbogen verbunden, oberhalb deren jedoch als Träger der Giebel des Daches ein hohes, am Sims mit Zahnschnitt und Eierstab verziertes Gebälk angebracht ist. Im Innern ist das Ciborium, das zu Ende des 16. Jahrhunderts gelegentlich der damaligen Restauration der Kirche errichtet wurde, mit einer Hängekuppel eingedeckt. Ein anderes Beispiel des gleichen Typus findet sich im Querschiff von S. Vicente zu Avila. Giebel und Dach ruhen bei ihm jedoch nicht über Bogen, sondern über horizontalem Gebälk. Da in der Zeit der Renaissance und des Barocks in Spanien äußerst wenig Altarciborien entstanden, durfte es hier um so weniger übergangen werden[4].

Wohl das hervorragendste Beispiel eines Ciboriums mit Rundkuppel ist der 1515 errichtete Überbau des Hochaltares von S. Maria Maggiore zu Spello (Tafel 168). Seine ganz mit Ornament überzogenen Säulen sitzen auf mäßig hohen, an den Seiten in Relief mit religiösen Sinnbildern geschmückten Sockeln. Die von ihnen sich aufschwingenden weiten Rundbogen sind von einem aus Muscheln und Palmetten gebildeten flachen Fries umzogen; ihre Zwickel umschließen Scheiben mit Prophetenköpfen. Am Fries des auf den Bogen lagernden hohen, feingegliederten Gebälks ist in großen, dekorativ sehr wirksamen Kapitalen eine Widmungsinschrift angebracht. Die Kuppel sitzt auf einem, mit einem Kranz von hochovalen Oculi durchbrochenen Tambour. Sie ist mittels flacher Leisten in viereckige Felder gegliedert, die als Füllung eine Raute enthalten, und trägt auf dem Scheitel eine achtseitige Laterne von vier breiten und vier schmalen Seiten, die eine Statuette Marias birgt. Im Innern hat das Ciborium eine reich ornamentierte Hängekuppel.

Ein anderes schönes Beispiel aus der Zeit der Frührenaissance ist das Ciborium des Hochaltares in S. Maria del Sasso bei Bibbiena. Seine hohen, mit Kompositkapitellen versehenen Säulen ruhen auf niedrigen Sockelplatten. Sie tragen nicht Bogen, sondern ein massiges Gebälk, das am Architrav, am Fries und am Sims reichlich mit Schmuck bedacht worden ist und an allen vier Seiten von einem mit

[4] Eine Skizze des Ciboriums in J. Graus, Eine Rundreise in Spanien (Würzburg o. J.) 312.

Malereien geschmückten Segmentgiebel überragt wird. Hinter diesen Giebeln wächst der Tambour der Rundkuppel empor. Er hat ein mit Eiern verziertes Kranzgesims, ist aber sonst ganz schmucklos. Die von ihm aufsteigende Kuppel ist mit farbigen Tonplatten schuppenförmig verziert. Auf ihrer Spitze baut sich ein luftiges, rundes Tempelchen auf, dessen spitzbogig sich aufbauendes Kuppeldach eine Statuette des Jesuskindes trägt.

Ein Barockciborium mit Rundkuppel ist der mächtige Überbau, der im Dom zu Krakau den Schrein und Altar des hl. Stanislaus überdacht. Es hat als Stützen vierseitige Pfeiler, welche an den beiden Außenseiten mit einer Säule, an den beiden Innenseiten mit einem Pilaster besetzt sind. Von den hohen, weit ausladenden Gebälkstücken, die den Pilastern aufgesetzt sind, schwingen sich die Bogen auf, auf denen das mächtige Kranzgesims des Oberbaues sitzt. Auf den Gebälkstücken der Säulen stehen ringsum überlebensgroße Heiligenstatuen. Die Kuppel des Ciboriums ruht auf einem niedrigen Tambour, wird durch Gurte in acht Felder geschieden und trägt auf der Spitze eine mit acht Volutenstreben besetzte Laterne. Sie ist ganz vergoldet. Errichtet wurde das Ciborium 1624.

Als vortreffliche und lehrreiche Beispiele von Ciborien mit achtseitiger Kuppel aus der Zeit der Renaissance und des Barocks seien hier angeführt das Ciborium in der Halle des Hospitals von S. Spirito zu Rom (16. Jahrhundert), die Hochaltarciborien in SS. Nereo ed Achilleo (1599), S. Crisogono (1627), S. Agnese in Via Nomentana (1615) und S. Alessio, letzteres eine Schöpfung des Kardinals Octavio Paravicini (ca. 1600), das Ciborium des Hochaltares in S. Petronio zu Bologna (1647) und der durch seine Marmorintarsien und die Eigenart seiner Kuppel bemerkenswerte Überbau des Hochaltares in S. Spirito zu Florenz (ca. 1600). Das Ciborium im Hospital von S. Spirito hat vorne zwei dorische Säulen, hinten zwei dorische Pfeiler als Stützen. Sie tragen ein dorisches, mit Triglyphen und Metopen belebtes Gebälk, über dem sich eine auf den Ecken mit Zieraufsätzen versehene Attika erhebt. Auf der Attika sitzt der achtseitige hohe Kuppeltambour und auf diesem die von einer Laterne bekrönte Kuppel.

Aufbau und Ornamentation des Ciboriums in SS. Nero ed Achilleo und S. Crisogono erhellen aus Tafel 171. Bei beiden fehlt die Laterne, die bei ihnen durch eine Spitze bzw. einen Knauf ersetzt ist, bei dem ersteren obendrein die Attika, dafür erhebt sich aber bei ihm über dem Kranzgesimse in dessen ganzer Breite ein Dreiecksgiebel. Das Ciborium des Hochaltares in S. Petronio zu Bologna unterscheidet sich von demjenigen in S. Crisogono hauptsächlich nur dadurch, daß es gleich demjenigen in SS. Nereo ed Achilleo über den Seiten des Oberbaues einen Dreiecksgiebel aufweist, und daß es auf dem Scheitel der Kuppel eine Laterne trägt. Auf den Bogen und an den Ecken des Oberbaues sind bei ihm in reichlicher Zahl sitzende Figuren angebracht; auf den vier Ecken des Ciboriums steht vor dem Tambour der Kuppel eine Statue. Das Ciborium in S. Agnese weicht von seinem Gegenstück in S. Crisogono darin ab, daß es auf den Säulen Gebälk statt Bogen zeigt, und daß es von einer Laterne bekrönt wird.

Der Überbau des Hochaltares in S. Spirito zu Florenz hat als Stützen Pfeilerbündel, denen außen in der Richtung der Diagonale des Ciboriums nach Art einer Strebe eine freistehende Säule vorgestellt ist, welche über ihrem Gebälk eine Statue trägt. Über dem Kranzgesims des Oberbaues befindet sich eine von Dockensäulchen gebildete Galerie. Die aus vier breiten und vier schmalen Seiten sich zusammensetzende Kuppel ist ohne Tambour geblieben. Die durchbrochenen, aus verschlungenem Bandwerk bestehenden Füllungen ihrer Seiten sind aus Metall gearbeitet. Auf der Spitze trägt sie eine vierseitige geschlossene Laterne, an deren Ecken wohl ehedem Statuetten angebracht waren (Tafel 170).

Das Altarciborium in S. Alessio ist zum förmlichen Tempelchen geworden. Als Stützen hat es unter jeder Ecke je zwei vierseitige Pfeiler und eine Säule, die mit-

einander zu einer lockeren Gruppe vereinigt sind. Die Bogen steigen nicht von den Stützen auf, sondern von Pilastern, die den Pfeilern an der entsprechenden Innenseite vorgelegt sind (Tafel 171). Von dem Gebälk, welches auf den Säulen und Pfeilern liegt, geht nur der Sims durch; Architrav und Fries sind über den Bogen unterbrochen. Auf dem Gebälk sitzt eine Attika, vor der sich oberhalb der Bogen über dem Gebälksims ein Dreiecksgiebel aufbaute. Die Kuppel ist achtseitig. Ein Tambour fehlt ihr; als Abschluß hat sie eine zierliche Laterne, deren leichte Formen mit der Schwere und den Massen des Ciboriums nicht sonderlich harmonieren.

Als Beispiele von Kuppelciborien aus der Zeit des späten Barocks mögen das Ciborium in der Vorhalle von S. Pietro ad aram, das sich über einem Altar an der Stelle erhebt, wo der hl. Petrus, der Legende zufolge, auf einem Altare Apollos das hl. Opfer gefeiert haben soll, sowie das Hochaltarciborium in S. Prassede zu Rom genügen. Sie geben uns einen hinreichenden Begriff von der Willkür und Entartung, denen das mit Kuppeldach ausgestattete Ciborium allgemach anheimgefallen war. Die Abbildungen auf Tafel 172 machen eine Beschreibung der beiden Ciborien überflüssig. Dasjenige in S. Pietro ad aram entstand 1691 und hat in der Kathedrale zu Benevent zwei fast völlig gleiche Gegenstücke, die um dieselbe Zeit entstanden und die man den gleichen Händen zuweisen möchte. Der Oberbau mit der Kuppel ist aus Stuck hergestellt. Das Ciborium in S. Prassede, bei dem das korbbogige Gebälk und die flache, glockenförmige Kuppel auffallen, wurde 1730 durch Kardinal Pico de Mirandola errichtet.

Wohl das verwildertste Kuppelciborium des Barock enthält die Kathedrale zu Saragossa (Tafel 174), ein echtes Erzeugnis des ungebundensten Churriguerismus. Es ist dem Trascoro, der Vorderwand des Coro, eingefügt und hat als Stützen sechs gewundene Säulen aus weißem und schwarzem Marmor. Auf den Kompositkapitellen dieser Säulen sitzt ein keck ausladender Kämpfer, auf dem Kämpfer ein vasenartiger Aufsatz, der Fuß mächtiger, mit schwerem Blumenwerk geschmückter Voluten, aus deren Kopfende das wild bewegte Gebälk herauswächst, welches sie miteinander verbindet. Über Voluten und Gebälk ruht ein geschweifter, mit Ornament überladener sechsseitiger Tambour und auf diesem das sechsseitige mit Fruchtschnüren und Engeln reich verzierte Kuppeldach, auf dessen Spitze sich über breitem, bauchigem, geripptem Knauf eine zwar unruhige, im übrigen aber gute Statue des Auferstandenen erhebt. Auf dem Kopfende der Voluten stehen schöne Engelfiguren, welche Leidenswerkzeuge tragen.

Einen neuen, echt barocken Typus des Ciboriums, der manche Nachahmung finden, aber auch zur völligen Entstellung desselben führen sollte, schuf Bernini, als er 1631—1633 das Ciborium des Hochaltares von St. Peter errichtete. Die vier gewundenen, von Ranken umzogenen Bronzesäulen sind durch ein nach innen gebogenes Gesims, das sich an den Sims der den Kapitellen aufgesetzten Gebälkstücke anschließt, miteinander verbunden. Es ist mit einem gewaltigen zackigen Behang versehen, einem den aus Zeug gemachten Baldachinen entnommenen, hier jedoch wenig passenden Motiv. Oben auf den Gebälkstücken der Kapitelle steigen in der Richtung der Diagonale des Ciboriums vier Riesenvoluten auf, die an ihrer Spitze unter einer an den Seiten eingezogenen, an den Ecken mit Verkröpfungen versehenen Platte zusammentreffen. Vor den Fußenden der Voluten stehen Engel, die eine Girlande in den Händen halten; auf der Platte, welche ihre Kopfenden verbindet, ruht eine Kugel, auf der sich ein Kreuz erhebt. Das Ganze ist eine Verquickung von Ciborium und Baldachin. Ein Ciborium, wie es den Riesenmaßen des Kuppelraumes von St. Peter entsprach, ließ sich nicht ausführen. Einen Baldachin vom Scheitel der Kuppel herabhängen zu lassen, war ebensowenig tunlich. Und so nahm Bernini von dem Ciborium die Säulen und von einem Baldachin den Oberbau. Noch deutlicher als beim Ciborium, wie es in St. Peter wirklich ausgeführt wurde, ist diese Verquickung bei dem ersten Entwurf zu demselben erkennbar[5].

(Fußnote 5 s. nächste Seite)

Berninis Schöpfung in St. Peter wurde tonangebend. Namentlich entstanden seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts jenseits wie diesseits der Alpen zahlreiche Altarüberbauten, für welche sein Ciborium, dem man bei allen Mängeln eine großartige Wirkung nicht absprechen kann, vorbildlich war. In Italien, wo der Barock nie zu jenen Willkürlichkeiten und Regellosigkeiten fortschritt wie im Norden, hielt man dabei am Berninischen Schema streng fest, ging nur in unwesentlichen Punkten, wie der Form der Voluten, der Bildung der Profile, der Ornamentierung u. ä., eigene Wege und war namentlich wie Bernini darauf bedacht, daß das Ciborium dem beschauenden Auge nicht lediglich als Gerüst erschien. Es mag genügen, auf das Hochaltarciborium in S. Maria Maggiore und S. Croce zu Rom, beide aus der Zeit Benedikts XIV. (1740—1758), das Ciborium des Hochaltares der Kathedrale zu Narni von 1720 (Tafel 172), das Altarciborium in S. Angelo zu Perugia (18. Jahrhundert) und das Hochaltarciborium im Dom zu Atri (18. Jahrhundert) sowie an das heute freilich abgebrochene, aber durch Abbildungen hinlänglich bekannte Hochaltarciborium in S. Apollinare in Classe (1723) zu erinnern. Alle machen wie das Ciborium in St. Peter zwar nicht mehr den Eindruck der mittelalterlichen Altarciborien, aber ebensowenig den eines bloßen Gerüstes.

In Frankreich bergen Altarciborien des Berninischen Typus von dem strengen Aufbau und Charakter ihres Vorbildes beispielsweise die Kathedralen zu Sens und Verdun sowie der Invalidendom zu Paris. In Deutschland begegnet uns ein gutes Beispiel im Dom zu Gnesen. Es wurde 1681 errichtet, 1839 abgebrochen, 1866 aber wieder mit Recht aufgebaut und ist bis auf einige unbedeutende Einzelheiten eine genaue, wenn auch verkleinerte Nachbildung des Ciboriums in St. Peter[6].

In Spanien fand ich zwei treffliche Berninische Ciborien in der Kathedrale zu Saragossa. Das eine steht in der Kapelle des hl. Jakobus, das andere in der des hl. Petrus Arbuez. Sie zeigen wie das vorhin erwähnte Ciborium in der Kathedrale zu Narni die Eigentümlichkeit, daß die auf ihnen angebrachten Voluten aus je drei Einzelvoluten bestehen, die oben unter der Platte mit ihren Kopfenden zusammenstoßen, nach unten zu jedoch gabelförmig auseinandergehen, so daß zwar alle drei an den Fußenden auf dem Gebälk des Ciboriums sitzen, aber nur die mittlere sich unmittelbar über den Säulen von demselben aufschwingt, eine Einrichtung, durch welche die Voluten wie an Masse und an Kraft so auch an Wirkung bedeutend gewonnen haben. Die beiden mit prachtvollen Säulen aus poliertem schwarzen Marmor ausgestatteten Ciborien sind genaue Gegenstücke, die nur in geringfügigen Punkten voneinander abweichen. So stehen bei dem erstgenannten Engelfiguren über den Ecken, bei dem zweiten die allegorischen Figuren des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe und der Religion; auf den Behängen sieht man als Ornament bei jenem Engelsköpfchen, bei diesem Engelsköpfchen im Wechsel mit dem Lamm Gottes. Ein anderes Beispiel fand ich in der Kathedrale zu Huesca. Abgebrochen wurde in jüngster Zeit das gleichfalls den strengeren Berninischen Typus vertretende Ciborium des Vierungsaltares der profanierten Hieronymitenkirche bei Gandia, deren Inneres mit einer solchen Fülle vorzüglichsten barocken Stuckornamentes bedeckt war, daß sie in Spanien nur sehr wenige ihresgleichen gehabt haben dürfte[7].

Indessen blieb man außerhalb Italiens nicht bei dem strengen Typus Berninis stehen. Die Ideen, welche hier seit Ausgang des 17. Jahrhunderts die weiteren Geschicke der Architektur im allgemeinen und des Altarbaues im besonderen be-

[5] Eine gute Wiedergabe dieses Entwurfes bei Ph. Bonanni, Numismata sum. Pontif. templi Vaticani fabr. indicantia (Romae 1696) tab. 50. Er stammt von 1626. Die Säulen sind auf ihm kreuzweise durch rundbogige, krabbenartig mit Blättern besetzte Gurte verbunden. Auf den Gebälkstücken der Säulen stehen Engel, über dem Kreuzungspunkt der Bogen erhebt sich eine Statue des Auferstandenen, von deren Sockel ein den Raum zwischen den Säulenköpfen ausfüllender Baldachin herabhängt.

[6] Abb. in Kd. der Provinz Posen, Reg.-Bez. Bromberg, 78; vgl. S. 84.

[7] Nach einer Mitteilung aus Gandia ist heute leider aller Stuck heruntergeschlagen, so daß das einst so überprächtige Innere jetzt nur mehr seine kahlen Mauern zeigt.

stimmten, konnten natürlich auch auf das Altarciborium nicht ohne Einfluß bleiben. Man verläßt den quadratischen Grundriß und stellt die Säulen in einem nach rückwärts gerichteten Trapez auf, wie z. B. in St. Peter zu Mainz (Tafel 175), in der Pfarrkirche zu Wilten bei Innsbruck und in der ehemaligen Ritterkirche zu Komburg bei Schwäbisch-Hall u. a., um auf diese Weise eine stärkere perspektivische Wirkung zu erzielen und eine größere Tiefe vorzutäuschen. Auch ordnet man sie oft im Halbkreis oder im Halboval um den Altar an, so daß das Ciborium an eine Apsis, die Voluten an die Wölbung derselben erinnern. Die Zahl der Säulen steigt dabei oft von vier auf sechs. Wir finden die Säulen, deren in solchen Fällen wenigstens sechs vorhanden sein mußten, selbst auf der Grundlage eines Dreiviertel- oder eines Vollovals aufgestellt, wie z. B. bei den Hochaltarciborien in der Kathedrale zu Tarbes (Hautes-Pyrenées), in Notre-Dame zu Caën und der Kirche Val-de-Grâce zu Paris. Wurden sie im Halbkreis um den Altar herum angebracht, so verdoppelte man wohl, um die Breitenwirkung zu steigern, die vorderen Säulen, wie z. B. bei dem Ciborium des Hochaltares in der Kathedrale zu Angers, der Kirche zu Courlon (Yonne), der ehemaligen Jesuitenkirche zu Mannheim u. a., unbekümmert um die Beeinträchtigung, welche dadurch der Ciboriumcharakter des Überbaues erlitt. In der Kirche Notre-Dame la Dalbade zu Toulouse schließt sich an das Ciborium des Hochaltares, das vorne eine korinthische Säule, an der Wand einen korinthischen Pilaster als Stütze des Gebälkes zeigt, beiderseits ein mächtiger portalartiger Anbau an, der von korinthischen Säulen und einem sie verbindenden, mit Draperien und sitzenden Engelchen geschmückten Rundbogen gebildet wird.

Das Gebälk, welches die Kapitelle der Säulen verbindet — wenn man bei manchem überhaupt noch von einem solchen sprechen kann —, wiederholt in seinem Lauf meist den Grundriß des Ciboriums, doch nicht immer. So sind beispielsweise bei dem Überbau des Hochaltares der Kapelle des Lyzeums zu Tours die vier Säulen im Rechteck angeordnet, die denselben aufliegenden Balken bilden dagegen ein vorne und hinten mit je drei Seiten über den Grundriß vortretendes Achteck. Die im Trapez aufgestellten Säulen des Rokokociboriums in der Pfarrkirche zu Wilten bei Innsbruck tragen abweichend ein im Oval verlaufendes Gebälk. Bei den im Halbkreis stehenden Säulen des Ciboriums in St. Emmeram zu Mainz sind die vorderen Säulen mit den ihnen entsprechenden hinteren durch einen gekrümmten Balken, die beiden hinteren miteinander aber durch einen Rundbogen verkoppelt.

Seiner Beschaffenheit nach ist der Balken, welcher die Säulen verbindet, bald ein vollständiges Gebälk, bald nur ein Sims, die Fortsetzung des Kranzgesimses der den Säulen aufgesetzten Gebälkstücke, bald ein diesen aufliegender besonderer Architekturteil. Bei dem Ciborium in Val-de-Grâce zu Paris hat er sogar die Form eines riesigen, mit Ähren behangenen, ein Oval bildenden Garbenkranzes. Bei Ciborien aus der Zeit des Rokoko erscheint er bisweilen sich wie in Krämpfen windend und aufbäumend. Charakteristische Beispiele bieten das schon erwähnte Ciborium in der Pfarrkirche zu Wilten und das Hochaltarciborium in St. Peter zu Mainz. Ähnlicher Art, nur etwas weniger bewegt, ist das Ciborium des Hochaltares der Pfarrkirche zu Alzenau[8].

Auch die Voluten zeigen im Spätbarock, besonders aber unter der Herrschaft des Rokoko, die sinnlosesten, abenteuerlichsten Formen. Das gerade Gegenteil sind die Voluten der Ciborien aus der Zeit des Klassizismus und des Empire, wie die Ciborien dieser Stile überhaupt steif vornehme, verstandesmäßig nüchterne Bildungen. Ein hervorragend typisches Beispiel eines Empireciboriums ist das des Hochaltares in St. Ignaz zu Mainz (Tafel 175), wie denn überhaupt die Mainzer Kirchen besonders reich sind an Altarciborien aus der Zeit des Rokoko, des Klassizismus und des Empire. Es finden sich dort solche in St. Peter, St. Quintin, St. Emmeram, St. Ignaz und in der ehemaligen Augustinerkirche, jetzt Kirche des Priesterseminars.

[8] Kd. des Königr. Bayern, Unterfranken, BA. Alzenau, Tfl. 1.

Auch das 19. Jahrhundert sah Altarciborien entstehen, besonders in Deutschland, wo die Wiederbelebung und Verjüngung, welche dort die kirchliche Kunst seit der Mitte des Jahrhunderts feierte, auch zur Errichtung neuer Altarciborien führte. Was in Italien an solchen geschaffen wurde, lehnte sich in Stil und Aufbau meist an die Ciborien der Renaissance an. Ich nenne z. B. das Hochaltarciborium in S. Lorenzo in Damaso zu Rom, in S. Nicola in Carcere, S. Paolo (das Ciborium in S. Paolo wurde in den letzten Jahren wieder abgebrochen) und in S. Pancrazio daselbst. Ciborien im Stil und in der Anlage mittelalterlicher Ciborien wurden dort erst in jüngerer Zeit hergestellt, teilweise unter Verwertung von noch vorhandenen Fragmenten alter Ciborien und veranlaßt durch dieselben. So wurden in S. Angelo in Formis und in S. Savino zu Canosa Altarciborien mit achtseitigem Pyramidendach in der Art der Ciborien der römischen Marmorarii des 12. Jahrhunderts erbaut, in S. Giovanni Profiamma zu Foligno und in S. Lorenzo zu Orvieto Altarüberbauten mit vierseitigem Zeltdach von der Art der mit Zeltdach versehenen Ciborien des 8. und 9. Jahrhunderts.

Die Altarciborien, welche in Deutschland entstanden, folgten stilistisch der Gotik oder dem romanischen Stil. Im Aufbau zeigen sie stets Bogen als Verbindung der als Stützen dienenden Säulen; ihr Dach ist in der Regel viergiebelig und meist über der Mitte mit einem turmartigen Aufsatz ausgestattet. Es gibt schöne, vortrefflich gelungene Werke unter ihnen, für die Geschichte des Ciboriums aber sind sie, wie überhaupt die Altarciborien des 19. Jahrhunderts, von keiner Bedeutung. Neues, Originales bieten sie nicht.

DRITTES KAPITEL

NEBENARTEN DES CIBORIUMS

I. DAS HALBCIBORIUM UND DAS NISCHENCIBORIUM

1. Das Halbciborium. Neben dem gewöhnlichen Ciborium, das nicht nur den Altar, sondern wenigstens auch den an diesem tätigen Priester und die oberen Altarstufen überdeckt und fast immer im Grundriß ein Quadrat bildet, begegnet uns eine Abart desselben, welche nur den Altar überdacht. Ich möchte diese deshalb Halbciborium nennen; eine Bezeichnung, die auch darum entsprechend ist, weil die Ciborien dieser Form der vorderen Hälfte eines gewöhnlichen Ciboriums gleichen.

Das Halbciborium ist eine italienische Eigentümlichkeit. Aber auch in Italien kommt es erst in der späteren Gotik vor. Es mag allerdings auch schon früher solche Ciborien daselbst gegeben haben, doch hat sich von diesen nichts erhalten. Besonders beliebt war das Halbciborium in der Zeit der Hochrenaissance. Das Barock kehrt sich bald von ihm ab; in der Zeit des Hochbarocks erscheint es schon völlig aufgegeben, obwohl es eine ebenso zweckmäßige wie würdige und wirkungsvolle Form des Altarüberbaues darstellte. Zur Anwendung kam es nur bei Seitenaltären, für die es freilich besonders geeignet war. Es war ein vorzüglicher Schmuck für den Altar, ließ sich leicht seiner Umgebung anpassen, bot genügenden Schutz sowohl für den Altar wie die auf ihm sich vollziehende heilige Handlung, nahm wenig Raum ein, trat darum auch wenig störend in die Kirche hinein und war bei der Messe in keiner Weise hinderlich; alles Umstände, die es besonders dann empfahlen, wenn ein Altar vor der Wand eines Seitenschiffes

oder vor einer der Längswände einer einschiffigen Kirche errichtet werden sollte.

Die beiden ältesten Beispiele eines Halbciboriums sind der Überbau des von Kardinal Alençon († 1397) gestifteten Altares der hll. Apostel Philippus und Jakobus in S. Maria in Trastevere zu Rom und der gewöhnlich als Cappella Dragomani bezeichnete Altarüberbau in S. Domenico zu Arezzo (Ende des 14. Jahrhunderts), ein Werk des Giovanni di Francesco, des Meisters des Hochaltarhinterbaues der Kathedrale daselbst. Das erste, welches ursprünglich zugleich das Grabmonument des Kardinals war, wurde 1583 von Kardinal Markus Sitticus von Altemps an seine jetzige Stelle versetzt, als derselbe an der östlichen Längswand des Querhauses der Kirche die Sakramentskapelle anfügte (Tafel 169). Den beiden Säulen, welche die Frontstützen des Ciboriums bilden, entsprechen an der Wand Pilaster. An den Basen haben die Säulen Eckblätter. Ihr Schaft ist in seinem unteren Drittel, das mit einem Ring abschließt, vertikal kanneliert; in den oberen zwei Dritteln umziehen ihn spiralförmig Kannelüren im Wechsel mit ornamentierten Bändern. Auf ihrem mit schönen Akanthusblättern besetzten Kapitell erhebt sich über einem Kämpferaufsatz ein sowohl an seinen zwei freiliegenden Seiten wie oben mit Statuetten geschmückter Pfosten. Der zwischen die beiden Pfosten eingesprengte Spitzbogen ist der Leibung entlang mit einem schlichten, zackigen Hängekamm besetzt; der über ihm sich aufbauende, mit flachen, liegenden Firstblumen verzierte Giebel trug ursprünglich wohl auf der Spitze eine Statuette; im Bogenfeld zeigt er das von zwei Engeln gehaltene Wappen des Stifters. Die Eindeckung des Ciboriums besteht in einer mäßig tiefen, spitzbogigen Tonne. In dem Bogenfelde, welches das Gewölbe an der Wand bildet, ist in der Mitte Maria, umgeben von einem Kranz von Engeln, dargestellt. Links stehen zwei Heilige, von denen einer den knienden Stifter der Gottesmutter empfiehlt, rechts zwei weitere Heilige. Zwischen Bogenfeld und Altar befand sich ursprünglich das seit 1583 neben dem Ciborium angebrachte Monument des Kardinals, unten eine figurenreiche Reliefdarstellung des Todes Marias, darüber in Pontifikalkleidung die liegende Gestalt des toten Stifters.

Drei schöne Halbciborien von gleicher Anlage, welche jedoch Überbauten von Grabmälern bilden, befinden sich in S. Chiara zu Neapel. Es sind die Grabmonumente des Herzogs Karl von Kalabrien († 1328), errichtet 1338, der Maria von Frankreich, Titularkaiserin von Konstantinopel († 1366), und zweier Enkelinnen Roberts des Weisen (Ende des 14. Jahrhunderts). Ein anderes begegnet uns im Dom daselbst über dem Grabmal des Kardinals Carbone († 1405). Vielleicht, daß die zum Teil etwas älteren neapolitanischen Halbciborien das Vorbild waren für dasjenige des Kardinals von Alençon. Unter dem Ciborium, welches das Monument des Kardinals Carbone in der Branciakapelle des Domes überdacht, steht heute ebenfalls ein Altar, doch stammt derselbe aus nachmittelalterlicher Zeit. Ursprünglich war es wohl nicht beabsichtigt, mit dem Grabmal einen Altar zu verbinden, wie die drei weiblichen Statuen bekunden, die den Sarkophag tragen. Denn ein solcher mußte — und so ist es heute wirklich der Fall — die mittlere Figur ganz, die seitlichen wenigstens teilweise in sehr unschöner Weise verdecken. Überhaupt war vor Grabmälern meist kein Altar angebracht.

Das Halbciborium in S. Domenico zu Arezzo (Tafel 176) ruht an der Wand auf drei ausgiebig mit Blattwerk verzierten Konsolen. Als vordere Stützen hat es entsprechend den beiden seitlichen Konsolen schlanke, achtseitige Pfeiler, die auf hochaufgezogenem Sockel sitzen und an vier Seiten mit einem Pilaster besetzt sind. Über der mittleren Konsole tritt aus der Wand ein Tragstein heraus, dessen Kopfende den Kapitellen der Säulen nachgebildet ist. Auf den beiden Säulenkapitellen und dem ihnen gleichen Kopfende jenes Tragsteines erhebt sich ein mit einer Spitzbogenblende belebter Pfosten. Unten sind zwischen diese drei Pfosten zwei Spitzbogen eingesprengt, über denen ein hoher, an der Spitze abgestumpfter Giebel aufsteigt; oben tragen sie über dem Sims, mit dem sie an den Fußenden der Giebel abschließen, unter

einer kleinen Ädikula, einer miniaturartigen Nachahmung des Ciboriums, eine Statuette. Die Bogen sind mit einem Zackenkamm besetzt. Die am First mit Krabben geschmückten, von einem mit Blattwerk verzierten Knauf bekrönten Giebel enthalten zwischen flachen rosettenartigen Gebilden das Wappen der Dragomani. An den Seiten des Ciboriums ist unten zwischen Wand und Säulensockel eine durchbrochene Schranke eingeschaltet; über dem Steinbalken, der das Kapitell der Pfeiler mit der ihm entsprechenden Wandkonsole verbindet, sitzt ein kleiner Bogen und über diesem ein niedriger Giebel. Eingedeckt ist das Ciborium mit zwei spitzbogigen Tonnen.

Der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mögen die beiden 1909 mit Hilfe der noch vorhandenen Reste wiederhergestellten Halbciborien in S. Francesco zu Arezzo angehören, schlichte, aber ungemein zierliche Bauten. Sie haben ein rundbogiges Tonnengewölbe, das auf zwei aus der Wand heraustretenden Steinbalken ruht, welche vorne durch keck aufsteigende, dünne, von Ringen umgebene Säulchenbündel abgestützt werden. Bildlicher Schmuck fehlt den beiden Ciborien. Alles Ornament beschränkt sich auf einen Zackenkamm, welcher die Öffnung des Tonnengewölbes an der Front umzieht, auf Giebelblumen und auf niedrige Fialen an den Ecken des Giebels.

Ein Gemisch von gotischen Erinnerungen und Elementen der Frührenaissance ist ein hübsches Halbciborium an der Wand zur Rechten des Eingangs in S. Chiara zu Neapel (Tafel 177). Es ist eine Nachbildung der von Donatello und Michelozzo geschaffenen Grabkapelle des Kardinals Brancacci († 1427) in S. Angelo a Nilo daselbst. Kannelierte, mit korinthisierenden Kapitellen versehene Säulen tragen es an der Front, gleichartige Pilaster stützen es an der Wand. Gebälk mit kräftig vortretendem Sims verbindet die Säulen mit dem ihnen entsprechenden Pilaster. Der von ihm an der Front über den Kapitellen aufsteigende Rundbogen ist mit feinen Blattfriesen und einem Perlstäbchen belebt, seine Zwickel enthalten ein Wappenschild. Den Ecken des Oberbaues des Ciboriums ist ein schmaler Pilaster vorgelegt, über dem sich das oberhalb des Bogens hinziehende, gebälkartig gegliederte Kranzgesims leicht verkröpft. Als Abschluß erhebt sich über dem Sims an der Front ein gebrochen geschweifter Giebel, der auf dem First Blattkrabben trägt. Das Giebelfeld enthält in der Mitte ein Rundmedaillon, das eine Halbfigur des ewigen Vaters umschließt, seitlich je ein beflügeltes Engelsköpfchen. Die Statuetten, die ursprünglich neben und oben auf dem Giebel gestanden haben dürften, sind nicht mehr vorhanden. Im Innern hat das Ciborium heute ein flaches, gratiges Kreuzgewölbe, das indessen nicht ursprünglich zu sein scheint. Ein zweites Halbciborium befindet sich an der linken Eingangswand von S. Chiara. Im Aufbau seinem Gegenstück gleichend, ist es stilistisch jedoch noch gotisch.

Kein förmliches Halbciborium, sondern nur eine Erinnerung an ein solches ist der der Wand vorgelegte, in der Kehle mit Blattwerk bzw. Ranken, auf dem Rücken mit Blattkrabben besetzte Bogen (Tafel 176), welcher, von freistehender spiralförmig mit Bändern und Rankenwerk verzierter Säule aufsteigend, die Altäre der Krypta von S. Maria Maggiore zu Guardiagrele (Chieti) überspannt.

Ein edles Halbciborium im Stile der reinen Frührenaissance tritt uns auf Tafel 182 entgegen. Es befindet sich in S. Francesco zu Brescia, das an Altarüberbauten dieser Art auffallend reich ist. Stehen doch in seinem rechten Seitenschiff noch vier weitere der gleichen Art, die freilich ornamental etwas schlichter sind als das abgebildete. Das Fußende des Schaftes der beiden Säulen, welche vorne das Ciborium stützen, ist von einem Ring umgeben, der mit recht profanen Reliefdarstellungen verziert ist, wilden Kämpfen von Meergöttern; oben ist der Schaft mit reizenden Behängen geschmückt. Das Gebälk, das nicht nur die Säulen mit den der Wand vorgestellten Pilastern, sondern diese letzteren auch untereinander verbindet, ist am Fries mit prächtigem Rankenwerk ausgestattet. Der von ihm an der Front des Ciboriums sich aufschwingende dreigegliederte Archivolt ist mit Perlstäbchen besetzt. Die Leibung des Bogens ist mit Kassetten belebt, die Rosetten als Füllung

enthalten, in seinen Zwickeln sind zwei Büsten heiliger Franziskaner angebracht. Als oberen Abschluß hat das Ciborium ein hohes, am Architrav mit Perlstäben, am Sims mit Eierstab und Perlschnur verziertes Gebälk. Das Ciborium zeichnet sich ebensosehr durch seine harmonischen Verhältnisse und die Leichtigkeit des Aufbaues wie durch die Ruhe, die Eleganz und vornehme Zurückhaltung des Ornaments aus. Eingewölbt ist es mit einer rundbogigen Tonne.

Halbciborien im Stil der Frührenaissance und vom Charakter der Ciborien in S. Francesco zu Brescia sind in Italien keineswegs allzu selten. Ich führe indessen nur noch eines an, das sich ebenfalls im besonderen Maße durch Adel im Aufbau, in den Verhältnissen und in der Ornamentierung auszeichnet, die sog. Aquavivakapelle im Dom zu Atri. An der Front sitzt es auf jonischen Säulen, an der Wand auf Halbsäulen derselben Ordnung. Das Gebälk, das auch hier nicht bloß die Säulen und Halbsäulen verbindet, sondern auch an der Wand sich von der einen der letzteren zur anderen zieht, ist überraschend leicht. Der vorne von ihm aufsteigende Archivolt ist von einem Fries köstlicher Engelsköpfchen umrahmt; seine Zwickel weisen als Belebung ein von Bandwerk umflattertes Wappenschild auf, der Fries des das Ciborium abschließenden Gebälks eine Reihung prächtiger Fruchtgirlanden. Ein hübsches Frührenaissancehalbciborium ähnlicher Art, das sich in S. Maria delle Croci zu Ravenna befindet, hat über der Mitte der Front als Bekrönung zwei gegenständig angeordnete, lang hingelagerte Delphine, ein der Ornamentik der Frührenaissance sehr geläufiges Motiv, zwischen denen eine Kugel aufstrebt, über den Ecken eine Vase.

Zwei Frührenaissancehalbciborien in S. Agata zu Ravenna (Tafel 182) sind durch die Eigenart ihrer Stützen bemerkenswert. Statt sich auf freistehenden Säulen aufzubauen, ruhen sie nämlich auf zwei mächtigen, zweigegliederten, weit vortretenden Kragsteinen, die an der Front mit Akanthusblättern ornamentiert sind und an der Wand durch eine derselben vorgelegte, mit hübschem Frührenaissancekapitell versehene Säule, einem Überreste des ehemaligen Hochaltarciboriums der Kirche[1], abgestützt werden. Die Ciborien entstanden wohl gelegentlich der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts vorgenommenen Erneuerung des altehrwürdigen, dem 5. Jahrhundert entstammenden Gotteshauses. Ein Halbciborium in S. Lorenzo zu Vicenza zeigt die gleiche Einrichtung, nur daß die Konsolen bei ihm statt auf einer Säule auf einem Wandpfeiler sitzen. Über der Front sind bei ihm als Bekrönung Halbfiguren Marias mit dem Jesuskind, des hl. Sebastianus und des hl. Antonius Eremita angebracht.

Auch bei einem durch seine zwar reiche, aber ungemein edle Ornamentierung bemerkenswerten Halbciborium in S. Maria della Grazia a Caponapoli zu Neapel ruhen die wuchtigen, hohen Konsolen, welche das mit schönem Dreiecksgiebel ausgestattete über den Altar vorkragende und ihn überdachende Gebälk tragen, auf Halbpfeilern. Die Sockel der Pilaster zeigen eine Kartusche als Dekor, die Pilaster Frührenaissancearabesken, die Zwickel des Bogens Engel mit Füllhörnern, der Fries des Gebälkes eine intermittierende, mit Palmetten versehene Welle. Über die Konsolen lagert sich prächtiger Akanthus. Eine große Bogennische oberhalb des Altares, deren Leibungen mit rechteckigen, Engelsköpfchen und Rosetten enthaltenden Feldern belebt ist, umschließt ein gutes Marmorwerk Giovannis da Nola, eine Abnahme vom Kreuze (Tafel 183).

Das seltene Beispiel eines freistehenden Halbciboriums bietet das Ciborium des Hochaltares von S. Maria delle Grazie al Calcinajo zu Porta S. Agostino bei Cortona (Tafel 177), eine nicht gewöhnliche Anlage. Statt wie sonst der Wand der Kirche ist es hier einem an der Rückseite des Altares errichteten Hinterbau vorgesetzt, der sich auf einem dem Altar an Höhe gleichkommenden Untersatz erhebt, mit Sockel und Gebälk ausgestattet ist, an den Seiten zwei Muschelnischen aufweist

[1] Vgl. oben S. 205.

und an den Ecken mit Pilastern besetzt ist, mit glatten an den hinteren, mit reich ornamentierten an den vorderen. Auch die auf reichverzierten Sockeln sitzenden Säulen, welche die vorderen Stützen des Ciboriums bilden, ruhen hier abweichend von der sonst üblichen Anordnung, nach der sie auf dem Boden zu stehen pflegen, auf hohem Unterbau. Über dem Gebälk der Säulen, das die Fortsetzung des Gebälkes des Hinterbaues bildet, schwingt sich das halbrunde Tonnengewölbe auf, welches den zwischen die Unterbauten der Säulen eingefügten Altar überdacht. Es ist an der Innenseite kassettiert; der Archivolt, der es an der Front abschließt, ist mit einem von Rosetten und einander überschneidenden Wellen gebildeten Fries geschmückt. Das eigenartige Werk entstand laut Inschrift am Fries des Gebälks 1519.

Besonders beliebt war das Halbciborium in der Zeit der Hochrenaissance, vor allem in Toskana, doch auch in anderen Teilen Italiens. Es zeigt in ihr stets das gleiche Schema. Rechts und links vom Altar erhebt sich bald über niedrigem, bald über hohem Sockel eine Säule, der an der Wand, welcher der Altar vorgebaut ist, Pilaster entsprechen. Die Säulen wurden in einer solchen Entfernung von den Pilastern aufgestellt, daß man genügende Tiefe hatte, um den Altar vollständig zwischen die Säulen einfügen zu können. Zwischen den Wandpilastern wurde oberhalb des Altares das Retabel, gewöhnlich ein von einem Rahmen umgebenes Gemälde, angebracht. Auf den Kapitellen der Säulen ruht ein hohes Gebälk und über diesem der nimmer fehlende Giebel. Er hat am häufigsten Dreiecksform, doch kommen auch Segmentgiebel und zerschnittene Giebel vor, Giebel, die in der Mitte von einem ädikulaartigen Aufsatz oder von einer Statuette durchbrochen sind. An Schmuck sind diese Ciborien stets arm, um so mehr wirken sie durch ihren ruhigen, gemessenen, klaren Aufbau. Halbciborien der Spätrenaissance haben bisweilen nur über den Wandpilastern durchgehendes Gebälk, über den Säulen aber bloß Gebälkverkröpfungen. Bei solchen Ciborien bildet der über den Verkröpfungen sitzende sattel- oder segmentförmige Giebel das Dach des Halbciboriums.

Schöne Hochrenaissanceciborien der geschilderten Art finden sich zu Rom in den Seitenschiffen von SS. Nereo ed Achilleo (Tafel 178) und S. Cesario, vielleicht die vorzüglichsten dieses Typus, mögen auch Gebälk und Giebel nur in Stuck ausgeführt sein, desgleichen in S. Vitale zu Rom. Zu Florenz findet man gute Beispiele in S. Croce, zu Siena in S. Domenico und im Dom, zu Lucca in S. Michele, zu Pisa im Dom und in S. Francesco, zu Livorno im Dom. Im Norden Italiens treffen wir solche Halbciborien beispielsweise in S. Maria di Carignano zu Genua (Tafel 178), in der Taufkapelle des Domes zu Murano, in S. Francesco zu Padua und in S. Maria della Salute zu Venedig an.

In der Zeit des Barocks erleidet das Halbciborium bald solche einschneidende Veränderungen, daß sich der Unterschied zwischen ihm und dem Retabel völlig verwischt und das Halbciborium zum Hinterbau wird. Die Wandpilaster fallen fort; die Säulen werden zu Dreiviertelsäulen, der Altar aber tritt aus dem Zwischenraum zwischen den Säulen heraus und vor dieselben. Beläßt man aber die Wandpilaster, so versieht man die Säulen lediglich mit Gebälkverkröpfungen anstatt mit durchgehendem Gebälk, und mit Giebelstücken statt mit vollständigem Sattel- oder Segmentdach; mit anderen Worten, man beseitigt jede Verdachung über dem Altar und benimmt dadurch der Anlage ihren Ciboriumcharakter. Sie ist kein Altarüberbau mehr, sondern ein Retabel geworden.

Immerhin wurden auch noch in der Zeit des Barocks hier und da wirkliche Halbciborien geschaffen. So sah ich drei schöne barocke Beispiele in einer Kapelle der Collegiata zu Grottaglie (Apulien), von denen eines allerdings seinen Altar verloren hatte, da man an seiner Stelle einen Beichtstuhl zwischen den Säulen angebracht hatte. Ein besonders bemerkenswertes Halbciborium des üppigsten Barocks steht in einer der Kapellen des Langhauses der Kathedrale zu Lecce (Tafel 178). Allenthalben ist es mit dem prunkvollsten barocken Ornament förmlich überkleidet, am Unterbau und am Sockel der Säulen, an den der Wand vorgelegten

Pilastern, am Gebälkfries, am Sims des Gebälks, namentlich aber an den gewundenen Säulchen, welche vorne das Ciborium stützen und von unten bis oben mit Akanthusranken, denen Putti und Vögel eingefügt sind, übersponnen erscheinen. Alles Ornament ist in Stuck ausgeführt. Einen Giebel hat man über dem Gebälk nicht errichtet; statt dessen hat man Figuren einer spätmittelalterlichen Krippendarstellung oben auf dem Ciborium aufgestellt.

Eine besondere Art von Halbciborium, die übrigens nur in der Frührenaissance vorkommt, besteht in einem massiven, mit rundbogiger Altarnische versehenen Wandvorbau. Zwei hervorragende Beispiele derselben enthält der Dom zu Orvieto; es sind die Überbauten des Altares der Heimsuchung und des Altares der Anbetung des Kindes durch die drei Könige, Gegenstücke und ebenso ausgezeichnet durch ihre harmonische Gliederung, wie das köstliche Frührenaissanceornament, welches Sockel, Pilaster und Friese in reizendstem Wechsel bedeckt (Tafel 179). Bildwerk ist an den beiden Ciborien, die in ihrem Aufbau das Triumphbogenmotiv verkörpern, nur spärlich angebracht: Köpfe in Scheiben und Engel, welche eine Kartusche halten, auf den Flächen zwischen den Pilastern, mit denen das Hauptgeschoß beiderseits der Nische besetzt ist, Engel in den Bogenzwickeln, alles Reliefs, und zwei ruhende Putti auf der Spitze des den Bau bekrönenden Giebels. Dieses äußerste Maßhalten in der Verwendung figürlichen Schmuckes erfolgte zweifellos aus Rücksicht auf die großartigen Marmorreliefs, welche die Abschlußwand der Nische oberhalb des Altares füllen und in ihrer Wirkung nicht durch reichliches, am Überbau angebrachtes Figurenwerk gestört werden sollten.

Ein drittes Beispiel ist die sog. Cappella dei Mirabolli an der linken Seitenwand der durch ihre herrlichen Grabmonumente berühmten Kirche S. Giovanni a Carbonara zu Neapel (Tafel 180), ein imposantes Werk, das leider heute vielfache Beschädigungen aufweist und an den Seiten durch spätere entstellende Zutaten verunstaltet ist. Sie hat gleichfalls die Form eines Triumphbogens. An Feinheit der Gliederung und reizvoller Behandlung des Ornaments hinter den beiden Halbciborien im Dom zu Orvieto zurückstehend, übertrifft sie dieselben durch ihren reichen Figurenschmuck sowie durch größere Geschlossenheit und kraftvollere Gliederung des Aufbaues. Hart neben beiden Ecken ist sie oben und unten mit einem breiten Pilaster besetzt, welcher dort wie hier eine Muschelnische mit der Statue je eines der vier großen lateinischen Kirchenlehrer enthält. Das Gebälk des unteren Pilasterpaares setzt sich auch an der Rückwand der Nische fort, deren Wandfläche unterhalb des Gebälkes durch reichornamentierte Pilaster in ein größeres Mittelfeld und zwei schmälere Seitenfelder geschieden ist. In jenem befindet sich eine Statue des hl. Johannes Ev., in diesem stehen die allegorischen Figuren der Mäßigung und des Starkmutes, denen an den Seiten der Nische die Figuren der Gerechtigkeit und Klugheit entsprechen. Im Bogenfeld der Nische sehen wir in Relief dargestellt Maria mit dem Jesuskind auf einem Thron zwischen den beiden Johannes, welche die knienden Stifter der Gottesmutter empfehlen. Über dem hohen, mit seinem Kranzgesims mächtig ausladenden Gebälk, mit dem der Bau oben abschließt, erheben sich an den Ecken auf vierseitigem Sockel die Statuen der Apostelfürsten; oberhalb der Bogenöffnung der Nische steigt ein halbrunder, von leichter Volute umrahmter und von prächtigem Palmettenfries bekrönter Giebel auf. Er trägt auf der Spitze eine Statuette des hl. Michael; im Giebelfeld ist in Relief ein von stilisierten Wolken gebildetes und von zwei Engeln gehaltenes Medaillon mit der Halbfigur des segnenden Erlösers angebracht.

Ein Halbciborium von eigenartiger Anlage fand ich als ganz vereinzelte Erscheinung im äußeren nördlichen Seitenschiff der Kathedrale zu Toledo (Tafel 176). Es besteht aus einem Wandvorbau mit großer dreiseitiger Nische, welche beiderseits von einem Pfeiler flankiert und von einem oben zwischen diese Pfeiler eingesprengten, aus spätgotischem Maßwerk gebildeten Baldachin überdacht wird. Die beiden Pfeiler sind mit Streben und Fialen besetzt. Die Wände der Nische sind oberhalb des in ihr errichteten, vorne mit der Front der Pfeilervorlagen abschließenden Altares,

unten mit Gemälden geschmückt. Oben enthalten sie die thronende Figur der Gottesmutter und die von den knienden Stiftern begleiteten Standfiguren der hll. Jakobus und Johannes Ev., von denen jene die mittlere Wand ziert und unter einem Baldachin angeordnet ist, diese unter reich entwickelten spätgotischen Arkaden an den Seitenwänden aufgestellt sind.

Diesseits der Alpen gibt es ein ganz vereinzeltes Beispiel eines Halbciboriums, besser eine Folge dreier nebeneinander angebrachter und miteinander verbundener Halbciborien in der Niedermünsterkirche zu Regensburg (Tafel 181). Die Anlage erinnert auffallend an einen Lettner, so daß man auf die Vermutung kommen könnte, sie sei ursprünglich lediglich der Lettner der Kirche, mit der ein Frauenstift verbunden war, gewesen, bei den Erneuerungsarbeiten aber, die im 17. Jahrhundert in der Kirche vorgenommen wurden, an ihre heutige Stelle versetzt worden. Indessen beweist, von anderem abgesehen, allein schon ihre geringe Tiefe wie ihre ungenügende Breite, daß eine derartige Annahme unzutreffend sein würde. Die Ciborien haben hinten die Wand als Stütze, der sie vorgebaut sind, vorne sitzen sie auf Pfeilern, die miteinander und mit der Wand durch Spitzbogen verbunden sind und durch eine Strebe, die in eine Fiale endet, verstärkt werden. Die Wimperge, welche die Bogen überdachen, sind mit knaufartigen Krabben besetzt. Als Bekrönung haben die Ciborien eine hohe von Spitzbogenarkaden gebildete Galerie, eingedeckt sind sie mit spitzbogigen Kreuzgewölben, deren Rippen hinten ohne Konsolen aus der Wand herauswachsen. Heute befindet sich unter jedem der drei Ciborien ein Altar. Ob sich das auch ursprünglich so verhielt, muß dahingestellt bleiben. Von den jetzt unter ihnen angebrachten Altären ist einer, der erste zur Linken, ganz modern; aber auch bei den beiden anderen ist nur der Stipes alt, nicht die hölzerne Mensa. Unter den Altären liegen die fast lebensgroßen Figuren der hll. Erhard, Albert und Kunigundis von Uttenhofen, von denen eine aus dem 17. Jahrhundert stammt, die anderen den Ciborien gleichzeitig sein werden. Angesichts der Statuen, der Beschaffenheit der Altäre und der geringen Tiefe der Ciborien darf man vielleicht sogar fragen, ob diese ursprünglich überhaupt Altarciborien waren und Altäre enthielten und nicht vielmehr nur Überbauten von Monumenten darstellten.

2. Das Nischenciborium. Eine besondere Form des Halbciboriums ist das Nischenciborium, eine Wandnische, deren Front ein einem Halbciborium ähnlicher Vorbau vorgelegt ist, und die dadurch das Aussehen eines Halbciboriums erhält. Der Altar hat seinen Platz in der Regel ganz in der Nische. Nur wo diese nicht genügend tief ist oder durch einen Einbau, wie ein Grabmonument, ihrer vollen Tiefe beraubt wird, steht er teilweise auch unter dem Vorbau. Übrigens soll nicht gesagt sein, daß derartige Nischenciborien überall ihre Entstehung der ausgesprochenen Absicht verdanken, ein Ciborium zu schaffen. Bisweilen mag der Vorbau lediglich dem Verlangen entsprungen sein, dem Eingang der Nische einen architektonischen Schmuck zu geben. Vielleicht wird man dieses Nischenciborium, das sich von einer bloßen Altarnische durch seinen Vorbau unterscheidet, von einem Halbciborium aber nur diesen Vorbau hat, besser Pseudociborium nennen. Denn ein Altarüberbau ist ja die Nische im strengen Sinne des Wortes nicht; sie erhält nur scheinbar den Charakter eines solchen durch den ihrem Eingang vorgestellten Vorbau.

Nischenciborien kommen auch außerhalb Italiens mehrfach vor. Schöne Beispiele aus romanischer Zeit finden sich in den Domen von Speier, Ripen und Lund. Es gibt ihrer in allen drei Kirchen je zwei; angebracht sind sie an der Ostwand der Querarme. Die Nischen bilden zu Speier (Tafel 182) eine halbrunde, zu Ripen eine flachgekrümmte

Koncha, zu Lund eine kleine nach außen aus der Mauer heraustretende rechteckige Kapelle. Der Vorbau zeigt bei allen das gleiche Schema. Rechts und links neben dem Eingang der Nischen sieht man eine freistehende romanische Säule, über den Kapitellen derselben einen rundbogigen Aufsatz, der zu Speier und Lund oben mit horizontalem Kranzgesims abschließt, zu Ripen in einem Giebel endet. Um den Bogen des Aufsatzes zieht sich zu Speier ein kräftig profilierter Sims. Von den Vorbauten im Dom zu Lund zeigt einer um den Bogen herum einen breiten, von Doppelranken gebildeten Fries, der unten von einem Eierstab und einer schmalen Ranke begrenzt wird; bei dem andern ist der Bogen wie zu Speier von einem Sims

Nischenciborium. Zülpich, Annakapelle der Stiftskirche

umrahmt. Der Bogen ruht zu Ripen und Lund unmittelbar auf der Deckplatte des Kapitells der Säulen, zu Speier auf einem Kämpferaufsatz, der das Kapitell mit der Wand verbindet. Zu Speier ist der Vorbau etwa 1,50 m, zu Lund und Ripen ca. 80 cm tief. Sowohl die Nischenciborien im Dom zu Speier wie in den beiden nordischen Domen entstammen der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts.

Zwei andere romanische Nischenciborien begegnen uns in der Annakapelle der ehemaligen Propsteikirche zu Zülpich und in dem südlichen Querarm der Münsterkirche zu Herford. Bei jenem ersten, das dem 12. Jahrhundert angehört, sind beiderseits der Altarnische der Wand je vier miteinander verkoppelte Kalksintersäulchen vorgestellt, die auf hohen Sockeln stehen, eine attische mit Eckblättern verzierte Basis haben, mit romanischen Blattkapitellen versehen sind und einen völlig schlichten, bis zur Decke aufsteigenden rundbogigen Überbau tragen. Die Gesamttiefe der Anlage beträgt 75 cm, die Weite der Nische 1,60 m[1]. Das Nischenciborium im Querarm der Münsterkirche zu Herford, das dem frühen 12. Jahrhundert angehören dürfte, zeigt rechts und links neben der Wandnische je eine Säule mit eckblattloser Basis und reichem romanischen Blattkapitell. Der auf den Säulen

[1] Vgl. auch Kd. der Rheinprovinz, Kr. Euskirchen 213 f.

sitzende rundbogige Überbau schließt giebelförmig ab[2]. Die Tiefe des Vorbaues und der ca. 1,10 m breiten Nische beläuft sich auf ca. 60 cm.

Von geringeren Maßverhältnissen als die genannten und etwas jünger ist das Nischenciborium im Scheitel der Empore des Chores des Magdeburger Domes. Die Nische desselben, in der sich der ursprüngliche Altar erhalten hat, ist wie bei den Nischenciborien des Speierer Domes halbkreisförmig. Unter ihrer Koncha zieht sich in Fortsetzung der Deckplatten der Säulen des Vorbaues und in gleicher Profilierung ein hoher, kräftiger Sims horizontal die Wand entlang. Der auf den Säulen aufsteigende, die Koncha außen umrahmende Bogen erscheint, abweichend von den vorhin genannten Nischenciborien, nicht zu einem vollständigen Oberbau entwickelt, sondern lediglich als breites flaches Band.

Interessante Nischenciborien aus der Zeit der spätesten Gotik sah ich in der Kathedrale zu Salamanca (Tafel 183). Die Nischen sind rechteckig und mit einem Korbbogen eingewölbt. Oberhalb des Altares, der sie in der Breite wie Tiefe ausfüllt, sind sie sowohl oben wie an den Seiten mit breiter Umrahmung versehen, welche mit einem prächtigen spätgotischen Blattfries belebt ist, zu dem sich am Bogen als weiterer Schmuck ein reicher Hängekamm gesellt. Rechts und links von der Nische steigt hoch und schlank von halbrundem Sockel ein vierseitiger, in drei Geschossen sich verjüngender Halbpfeiler auf, der mit zierlichen Streben, Säulchen und Fialen an den Ecken und Seiten ausgiebig besetzt ist, in halber Höhe einst mit Statuetten geschmückt war, wie die noch vorhandenen Konsolen bekunden, und einen niedrigen, mit Krabben und Kreuzblumen verzierten Helm als Abschluß hat. Über dem Bogen der Nische ist zwischen die beiden Halbpfeilervorlagen ein wuchtiger Eselsrücken eingesprengt, der in seiner Kehle einen schönen Laubwerkfries aufweist, auf dem First mit riesigen Krabben ausgestattet ist und von einer gewaltigen Kreuzblume bekrönt wird. Im Kreuzgang der Kathedrale gibt es interessante Nischenciborien im Renaissancestil, die sich jedoch heute in sehr verwahrlostem Zustand befinden. Wie die vorher beschriebenen gotischen sind auch sie zugleich Altarnischen und Grabmonumente.

Manche Nischenciborien entstanden seit Ausgang des 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts auf italienischem Boden. In einzelnen Fällen läßt sich darüber streiten, ob die die Öffnung der Nische umgebende Architektur noch einen wirklichen Vorbau oder nur eine Umrahmung darstellen soll; in vielen aber erscheint sie auf den ersten Blick ausgesprochen als Vorbau. Beispiele finden sich in allen Teilen Italiens, so, um nur einige anzuführen, in S. Maria di Castello zu Genua, im Dom (Tafel 186) und in S. Anastasia zu Verona, in S. Maria delle Lagrime zu Trevi bei Foligno, im Dom zu Cremona, in den Domen zu Asti und Siena, in S. Francesco zu Pescia, im Dom zu Neapel und in St. Peter zu Rom. Die prächtigen Nischenciborien im Dom zu Siena wurden zum Teil erst 1671—1688 geschaffen, dasjenige des Domes zu Asti 1672. Sehr einfach, aber ungemein stattlich sind die Nischenciborien in der Peterskirche zu Rom. Auf zwei gewaltigen freistehenden Säulen, welche die Altarnische rechts und links flankieren, sitzt ein wuchtiges, nur mit Eierstab und Perlstäbchen geschmücktes Gebälk und auf diesem ein niedriger Dreiecks- oder Segmentgiebel. Der Vorbau eines Nischenciboriums im südlichen Querarm des Domes zu Cremona erinnert in seiner Bildung an einen Triumphbogen. Als Bekrönung trägt er über den Ecken des Kranzgesimses segmentförmige Giebelstücke, in der Mitte einen tafelförmigen, mit Dreiecksgiebel abschließenden Aufsatz, dessen Inschrift die Stifter des Altares und das Jahr der Stiftung (1594) nennt. Der Wand oberhalb des Ciboriums ist perspektivisch eine mit Kassetten verzierte Koncha aufgemalt, so daß es scheint, als stehe der Bau in einer halbrunden Apsis.

Elegante Nischenciborien aus der Zeit der Frührenaissance, für welche das Ciborium in S. Miniato[3] Vorbild gewesen sein mag, birgt S. Ambrogio zu Florenz

[2] Kd. der Prov. Westfalen, Kr. Herford 31. [3] Vgl. oben S. 237.

(Tafel 183). Auch bei ihnen fehlt über dem mit einem Eichenlaubgewinde verzierten Archivolt, welcher das Bogenfeld der Nische umrahmt, ein Kranzgesims. Die Leiste, mit welcher derselbe an seinem äußeren Rand besetzt ist, läuft unten in eine Volute aus, die mit einer von Eichenlaub gebildeten Rosette gefüllt ist. Seine Stützen bilden kannelierte, mit schön gegliederten Gebälkstücken versehene Halbpfeiler, welche die Nische beiderseits flankieren.

Den Nischenciborien müssen übrigens auch die Nischenüberbauten zugerechnet werden, mit denen heute der Altar in manchen armenischen Kirchen ausgestattet wird. Da sie bereits andernorts charakterisiert wurden[4], ist es nicht nötig, sie hier noch einmal zu beschreiben. Von dem Nischenciborium des Westens unterscheidet sich das armenische wesentlich dadurch, daß die Nische, in der der Altar steht, nicht in einer Wand angebracht ist, sondern in einem im Mittelpunkt der Apsis frei errichteten Aufbau. Es steht daher auch der strengen Form des Ciboriums ungleich näher als jenes.

II. DAS AMBON- UND DAS LETTNERCIBORIUM

1. Das Amboncibor ium. Der hl. Karl schreibt in den Statuten der 4. Mailänder Provinzialsynode vor, es sollten alle Altäre entfernt werden, die unter der Kanzel ständen, und in Zukunft keine mehr unter derselben errichtet werden[1]. Auch in der Instructio fabricae ecclesiae verbietet er, ne subter suggestum, unde evangelium epistolave pronunciatur aut concio habetur undeve canitur, capellae minores altariave exaedificentur[2]. Es muß hiernach in Italien noch im 16. Jahrhundert vielfach üblich gewesen sein, unter der Kanzel einen Altar zu errichten. Besonders eigneten sich als Überbau eines Altares die großen, auf Säulen ruhenden prächtigen Ambonen, deren das Mittelalter dort eine so beträchtliche Zahl entstehen sah. Sie bildeten für den unter ihnen stehenden Altar ein förmliches Ciborium. Man kann darum die Ambonen dieser Art, unter denen wirklich ein Altar aufgestellt war, durchaus bezeichnend Amboncibor ien nennen. Ambonen nach ihrer ersten und wesentlichen Bestimmung wie Einrichtung, wurden sie zugleich Ciborien, indem man sie zum Überbau eines Altares machte.

Die Zahl der mittelalterlichen Ambonciborien Italiens, die ihren Altar bis heute bewahrt haben, ist sehr gering, aber eben darum sind diese wenigen um so beachtenswerter. Das älteste findet sich in der Abteikirche S. Clemente in Casauria, von deren originellem Hochaltarciborium schon früher die Rede war[3]. Es gehört der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an. Seine vier Säulen haben eine attische, mit Eckblättern besetzte Basis und ein kelchförmiges, reich ornamentiertes Blattkapitell. Das auf ihnen ruhende Gebälk, auf welchem die Brüstungen sitzen, ist an der Front und den Seiten des Ambon mit romanischem Rankenfries belebt, hinten glatt. Die Brüstungen sind in je drei vertiefte Felder geteilt, deren Rahmen mit einem Akanthusfries besetzt ist, während die Felder selbst im unteren Teil eine riesige, mächtig vortretende Rosette, im oberen ein staudenartiges Ornament als Dekor aufweisen. Ausgenommen sind nur das mittlere Feld der rechten und der dem Hochaltar zugewandten Seite, aus denen ein Lesepult vorspringt. Der Altar, ein vierstütziger Tischaltar, steht zwischen den beiden hinteren Säulen[4].

[4] Vgl. oben S. 188.

[1] Tit. De capellis et altaribus (AA. eccl. Med. 123).

[2] C. 14 (l. c. 569).

[3] Vgl. oben S. 227.

[4] Abb. in Bd. I, Tfl. 72. Vgl. über den Ambon auch Grazer Kirchenschmuck XXX (1899) 117 120, wo auch die lange Inschrift wiedergegeben ist, welche den unteren Rand der Brüstung umzieht und einen frater Jacobus als Stifter des Werkes nennt.

Dem frühen 13. Jahrhundert gehört das Ambonciborium in S. Maria maggiore zu Toscanella an, zu dessen Herstellung jedoch Reste eines älteren Ciboriums verwendet wurden. Die Brüstung sitzt hier auf einem von basislosen gedrungenen Säulen als Stützen und von Rundbogen gebildeten ciboriumartigen Unterbau, der oben mit kräftig vortretendem, aus Platte und Schräge sich zusammensetzendem Sims abschließt. Die Säulen haben reiche romanische Blattkapitelle. Der Bogen an der Front des Unterbaues und die Brüstungen des Ambon sind mit longobardischem Flechtornament bedeckt, der mitten unter dem Ambon eine Stufe über dem Fußboden der Kirche stehende, an der Front mit Schilden verzierte Altar[5] entstammt erst dem 14. Jahrhundert.

Ein drittes Ambonciborium steht in S. Maria in Valle Polcraneta bei Rosciolo[6], das Werk des Meisters Robertus, der auch laut Inschrift das Altarciborium in S. Clemente al Vomano schuf (Tafel 181). Es entstammt samt dem Altar, der unter ihm angebracht ist, der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Der nur zur Hälfte unversehrt erhaltene, mit einer Seite an einen Pfeiler sich anlehnende Ambon hat rechteckigen Grundriß, ist nach dem Chor zu mit einer Treppe, an den beiden anderen freiliegenden Seiten mit einem im Halbrund vorkragenden Ausbau versehen und sitzt an den beiden längeren Seiten auf einem Kleeblattbogen, an den beiden kürzeren auf einem Rundbogen, welche von achtseitigen, mit romanischen Blattkapitellen ausgestatteten Säulen getragen werden. Die Zwickel aller Bogen sind mit Rankenwerk gefüllt, das sarazenische Vorbilder verrät. Der unter dem Unterbau befindliche Altar reicht infolge der geringen Größe des Ambon seitlich bis zur Mitte der Säulen. Seine Front ist mit einem oben im Rundbogen schließenden Feld ornamentiert, das von einem Rankenfries umrahmt und mit zwei Rosetten gefüllt ist. Das ungemein interessante Werk ist leider in sehr vernachlässigtem Zustand.

Der 1272 begonnene Ambon in S. Pantaleone zu Ravello (Tafel 185) mit seinen sechs von schreitenden Löwen aufsteigenden Säulen, dem reizenden Blattwerk der Kapitelle, Simse und Rahmen und dem glänzenden Mosaikschmuck der Säulen und Ecksäulchen, des Gebälkes, der Brüstungen und der Wangen der Treppe, ein Werk des Meisters Nikolaus, des Sohnes des Meisters Bartolomeo di Foggia, kann trotz des unter ihm angebrachten Altares nur in weiterem Sinne als Ambonciborium bezeichnet werden. Denn der Altar befindet sich nicht unmittelbar unter ihm selbst, sondern hinter ihm in einer Rundbogennische unter der zu ihm hinaufführenden Treppe. Man könnte hier fast eher von einer Art Nischenciborium reden.

Ein letztes Beispiel ist der 1180 erbaute Ambon in S. Maria zu Bominaco (Abruzzen), eine Anlage vom Charakter desjenigen in S. Maria in Valle Polcraneta. Der Altar, dessen Mensa an den Seiten weit über den Stipes vortritt, hat seinen Platz hinten unter dem Ambon[7].

Um 1330 erwähnt ein Ambonciborium der Anonymus Ticinensis in seinen Laudes Papiae. Es stand in S. Maria Maggiore, wo die Domherren im Winter ihren Chor hielten. Seine über Bogen sich aufbauende Brüstung war mit bildlichen Darstellungen geschmückt und mit zwei Pulten ausgestattet, von denen eines zur Verlesung des Evangeliums, das andere zu der der Epistel diente. Der unter dem Ambon stehende Altar war dem hl. Jakobus geweiht[8].

2. Das Lettnerciborium. Das Ambonciborium hat diesseits der Alpen eine Art von Gegenstück im Lettnerciborium. In Italien kommt dieses, wie überhaupt der Lettner, nie vor. Diesseits der Alpen begegnen uns heute mittelalterliche Lettnerciborien vornehmlich in Deutschland, wo

[5] Vgl. Bd. I S. 149.

[6] Vgl. oben S. 227.

[7] Abb. bei É. Berteaux, L'art dans l'Italie mérid. I (Paris 1904) pl. XXV; vgl. auch Arte IV (1901) 327.

[8] C. 19 (Muratori, SS. rer. Ital. XI [Mediol. 1727] 41).

sie besonders beliebt gewesen sein müssen. In Frankreich haben sich nur einige erhalten; immerhin ein Beweis, daß auch dort solche im Mittelalter geschaffen wurden. Was in England noch an mittelalterlichen Lettnern vorhanden ist, trägt nicht den Charakter eines Lettnerciboriums. War dort mit dem Lettner, der das Presbyterium und den Chor von der Vierung der Kirche trennte, ein Altar für das Volk verbunden, so stand dieser, scheint es, nie unter demselben, sondern stets vor ihm.

In Spanien entspricht unserm Lettner der sog. Trascoro, die vordere Abschlußwand des dem Schiff der Kirche eingebauten, nach dem Hochaltar zu offenen Coro. Heute zeigt derselbe fast überall einen oder drei Altäre. Dieselben stehen jedoch entweder in Nischen, die in ihm angelegt und mit einem Gitter verschlossen sind, oder vor ihm[1], nie unter einer Art von Ciborium. Nur in der Kathedrale zu Saragossa ist ihm in der Mitte nachträglich ein solches eingebaut[2]. Außerdem stammen alle am Trascoro sich findenden Altäre, auch wo solche jetzt bei einem mittelalterlichen Trascoro angebracht sind, aus der Zeit der Renaissance und namentlich des Barocks. Im Mittelalter bildete derselbe, wie besonders der Trascoro in der Kathedrale zu Tarragona und Toledo erkennen läßt, eine altarlose, mehr oder weniger reich gegliederte und verzierte Wand, die in der Mitte allenfalls mit einem Eingang in den Coro versehen war[3].

Das Lettnerciborium tritt in drei Typen auf. Bei dem ersten bildet der den Chor abschließende Lettner einen drei- oder fünfjochigen Portikus, der sich in ebensoviele Arkaden nach dem Schiff der Kirche zu öffnet und oben eine mit Brüstung versehene Plattform trägt. Die Zahl der unter ihm angebrachten Altäre war verschieden. Bald errichtete man nur einen unter ihm, bald zwei, bald drei, je nach der Zahl der Joche und der in ihm angebrachten in den Chor führenden Türen.

Der prächtige, in den Bogenzwickeln mit interessanten Reliefs (Auferstehung der Toten, Selige, Verdammte, Hölle) geschmückte Lettner der Stiftskirche zu Gelnhausen (Tafel 184), der sich in drei Seiten eines Achtecks vorbaut, hat nur einen Altar. Er steht unter seinem Mitteljoch; in den beiden Seitenjochen sind Türen angebracht. Die auf dem Lettner sitzende Brüstung ist mit einer Folge frühgotischer Blendarkaden belebt. Ein anderer dreijochiger Lettner, dessen mittleres Joch heute zwar keinen Altar mehr überdacht, jedoch früher einen solchen barg, befindet sich im Dom zu Wetzlar. Über dem Altar war in der Lettnerwand eine vergitterte Bogenöffnung angebracht, welche einen Einblick in den Chor gewährte. Die etwas breiteren Seitenjoche enthielten Eingänge in den Chor. Der Lettner ruht an der Front auf Säulenbündeln. Über den Bogen sitzen Wimperge, zwischen denen in Fortsetzung des vorderen Säulchens der Arkadenstützen eine Fiale aufsteigt. Sie ragen mit ihrer von einer Kreuzblume bekrönten Spitze in die mit vierpaßförmigem Maßwerk gefüllte Balustrade des Lettners hinein. In den von den Fialen und Wimpergen begrenzten Dreiecken sind auf zierlichen Konsolen Statuetten angebracht. Der Altar wurde in späterer Zeit — wahrscheinlich erst, als zu Beginn

[1] Vgl. die Abb. in Bd. I, Tfl. 73.

[2] Vgl. oben S. 239.

[3] Um die Nischen für die Altäre anbringen zu können, hat man beim Trascoro der Kathedrale zu Toledo in der Zeit der Frührenaissance die herrliche, reich gegliederte Blendarkadenfolge, mit der er geschmückt ist, an den betreffenden Stellen in geradezu geschmackloser Weise beseitigt.

des 19. Jahrhunderts das Langhaus dem protestantischen Kultus überwiesen wurde — von seinem ursprünglichen Platz unter dem mittleren Joch an seine jetzige Stelle vor demselben versetzt. Ein drittes Beispiel eines dreijochigen einaltarigen Lettners hat sich im Dom zu Lübeck erhalten. Der Altar hat sich bei ihm bis heute an seiner alten Stelle behauptet. Überragt werden Lettner und Altar von einem mächtigen, prachtvollen Triumphkreuz (Tafel 71).

Fünfjochig, jedoch ebenfalls nur unter dem Mitteljoch mit einem Altar ausgestattet, war der großartige hochgotische Lettner des Münsters zu Straßburg, der bereits 1682 abgebrochen wurde, den wir aber durch einen Stich aus dem Jahre 1630 kennen[4], sowie der erst 1870 entfernte spätgotische reichornamentierte Lettner im Dom zu Münster[5]. Bei jenem waren die Arkaden, in die sich die fünf Joche öffneten, mit schönen Ziergiebeln ausgestattet, zwischen denen Statuetten standen, bei diesem die zwischen die reichgegliederten Pfeiler der Joche eingesprengten Rundbogen mit zierlichen Kämmen besetzt. Die Galerie des Straßburger Lettners bestand aus durchbrochenen Vierpässen, zwischen die in bestimmten Abständen ein Pfosten eingeschaltet war, die des Münsterischen war mit den von reichen Baldachinen überdachten Statuetten des Weltrichters, der Gottesmutter, des hl. Johannes d. T. und der Apostel geschmückt.

Zwei Altäre enthielt, obwohl siebenjochig, der Lettner der Stiftskirche zu Oberwesel[6], ein überaus eleganter Bau und einer der edelsten Lettner, welche das Mittelalter hervorgebracht hat. Seine sieben Joche scheiden sich in drei Haupt- und vier Nebenjoche. Alle sind mit vierteiligen Rippengewölben eingedeckt. Das mittlere Hauptjoch zeigt hinten in der Lettnerwand eine Tür, die beiden es begleitenden Nebenjoche ein großes Maßwerkfenster. Die Altäre stehen in den beiden seitlichen Hauptjochen. Die Wand über ihnen ist mit Pfosten und Maßwerk belebt. Über den beiden Säulen, welche den mittleren Bogen des Lettners tragen, erheben sich die Statuen der Evangelisten Lukas und Markus, eine Scheibe mit ihrem Symbol in der rechten Hand; die der zwei anderen befinden sich über den Ecksäulen. In der Mitte der den Lettner bekrönenden Galerie, die aus durchbrochenen, mit Vierpässen gefüllten Arkaturen besteht, springt ein Lesepult in Form eines rechten Winkels aus der Flucht der Brüstung heraus. Die Statuetten, welche einst oberhalb der Säulen die Galerie zierten, fehlen heute. Vielleicht, daß sie nie zur Ausführung kamen.

Auch der fünfjochige, 1488 erbaute Lettner in der Kirche zu Lautenbach[7] hat nur zwei Altäre. Sie sind unter dem zweiten und vierten Joch angebracht; das mittlere enthält die in den Chor Einlaß gewährende Tür. Der Lettner ist ungleich schlichter wie der zu Oberwesel. Die auf blattlosen Kapitellen aufsteigenden Bogen sind mit Stäben profiliert, die oben einander überschneiden. Die Bogenzwickel haben Blendarkaturen als Füllung; die Brüstung, welche den Lettner oben abschließt, ist von Fischblasenmaßwerk gebildet. Das Innere zeigt Netzgewölbe mit reichornamentierten Schlußsteinen (Blattwerk, die Evangelistensymbole, Maria mit Kind, der hl. Norbert).

Der fünfjochige Lettner der ehemaligen Augustinerkirche zu Hirzenhain[8], von dessen fünf Jochen jedoch zwei in den Seitenschiffen liegen, überdacht vier Altäre. Zwei befinden sich unter den Jochen, welche den Nebenschiffen entsprechen, die beiden anderen unter den beiden seitlichen der drei das Mittelschiff durchquerenden Joche des Lettners. Die in den Chor führende Tür ist auch hier wiederum im Mitteljoch angebracht. Die achtseitigen Säulen, welche die Bogen tragen, sind ohne Kapitell. Über dem Ansatz der Bogen ist jedoch eine Konsole

[4] Eine Wiedergabe desselben in F. X. Kraus, Kunst- und Alterthum in Elsaß-Lothringen I (Straßburg 1876) 442.

[5] Abb. bei C. A. Savels, Der Dom zu Münster in Westfalen (Münster 1904) Tfl. 14.

[6] Abb. in Bd. I, Tfl. 68.

[7] Abb. in Kd. des Großh. Baden, Kreis Offenburg 188.

[8] Kd. des Großh. Hessen, Kreis Büdingen 161.

eingefügt, auf der sich eine Statuette erhebt. Die Bogenzwickel enthalten in runder Einfassung Reliefdarstellungen aus dem Leben der Gottesmutter. Eine prächtige, reich entwickelte spätgotische Maßwerkbrüstung bekrönt den Lettner, der im Mitteljoch ein Sterngewölbe, in den übrigen einfache Rippenkreuzgewölbe hat.

Ein Lettner, der dem Hirzenhainer insofern verwandt ist, als auch er sich in die Seitenschiffe hineinzieht, befindet sich in der Kirche zu Bönnigheim (OA. Besigheim) in Württemberg, doch besteht er aus sieben Jochen, von denen drei auf das Mittelschiff und je zwei auf die Seitenschiffe kommen. Wie viele Altäre einst unter ihm angebracht waren, wird nicht angegeben und ist auch vielleicht nicht mehr festzustellen[9].

Drei Altäre stehen und standen auch wohl immer unter dem mehr prunkvollen als schönen spätgotischen fünfjochigen Lettner des Münsters zu Breisach. Einer ist im mittleren Joch angebracht, die beiden anderen finden sich im ersten und fünften. In jenem ist die Wand oberhalb des Altares mit einer vergitterten Spitzbogenöffnung versehen, die im Bogenfeld mit ungefälligem spätgotischen Maßwerk gefüllt ist und einen Durchblick auf den Hochaltar der Kirche gestattet. Die aus den Profilen der über Eck gestellten Pfeiler unmittelbar sich entwickelnden Arkaden zeigen willkürliches Maßwerk. Ihre kielbogigen Wimperge durchschneiden nicht bloß die von sehr spätem wilden Maßwerk gebildete Ballustrade des Lettners, sondern recken sich auch mit ihrer Kreuzblume und ihrer Spitze weit über sie empor. Zwischen den Wimpergen stehen auf zierlich mit Blattwerk besetzten Konsolen Statuetten, überragt von Baldachinen, deren fialenartiger Aufsatz in keckem Aufstieg mit den Wimpergen wetteifert. Der Hauptschmuck des Lettners sind die Statuetten, mit denen er ausgestattet ist: Maria mit Jesuskind, St. Joseph, die drei Könige, Stephanus, Joachim, Anna, Gervasius und Protasius. Seine Decke wird von einem Netzgewölbe gebildet, das an der Lettnerwand von schlanken Diensten aufsteigt[10].

In Frankreich gibt es noch einen portikusartigen, Altäre überdachenden Lettner aus dem Mittelalter in Notre-Dame zu Brou bei Bourg (Ain) (Tafel 184) und in der Stiftskirche zu Folgoet (Finistère). Der eine wie der andere ist dreijochig und hat unter jedem seiner beiden Seitenjoche einen Altar, während das mittlere den Eingang zum Chor enthält. Der Lettner zu Brou sitzt vorne auf vierseitigen Pfeilern, denen an der Front und rückwärts Pilaster, an den Seiten Halbsäulchen vorgelegt sind. Die auf den Halbsäulchen ruhenden Arkaden sind korbbogig, mit schweren Hängekämmen besetzt, in der Kehle der Leibung mit zierlichem, durchbrochenem Rankenwerk verziert und von einem flachen, aus vier umgekehrten Segmentbogen zusammengesetzten Wimperg bekrönt. Auf den Pilastervorlagen der Stützen steigen Pfosten auf, die mit Konsolen besetzt sind, auf welchen Statuettchen stehen. Der Lettner erinnert sowohl in seinem Aufbau wie in der stilistischen Behandlung der Einzelheiten stark an die Lettner, die um das Ende des 15. und den Beginn des 16. Jahrhunderts in Belgien entstanden.

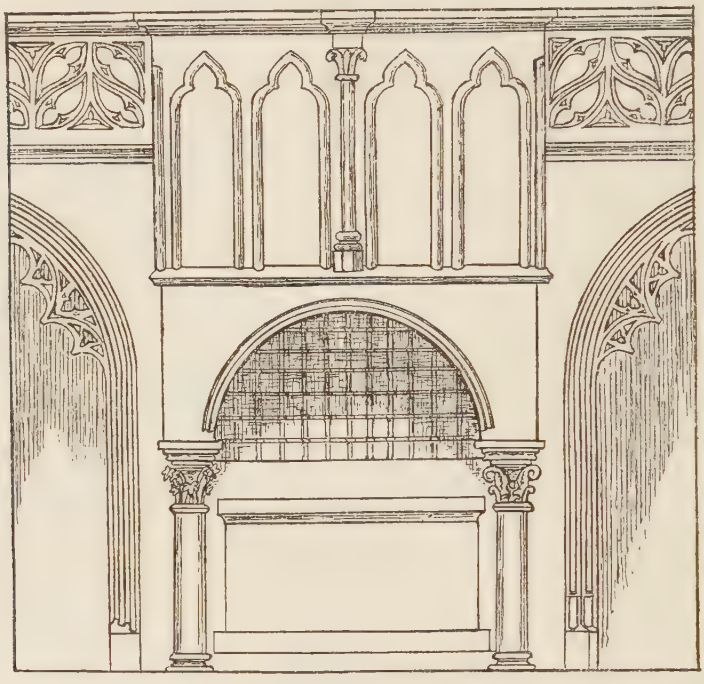
Der Lettner zu Folgoet hat vorne über Eck gestellte, mit Konsölchen und Blendarkaden geschmückte Pfeiler als Stützen (Tafel 367). Über den mit Kamm versehenen, in der Kehle Rankenwerk enthaltenden Rundbogen, welche die Pfeiler verbinden, ragt ein hoher kielbogiger Wimperg bis über die aus Vierpässen zusammengesetzte Brüstung des Lettners empor, deren Fuß- und Kranzsims mit Blattwerk gefüllt ist. Zwischen den Wimpergen steigt über den Pfeilern eine Fiale auf. Die Hinterwand des Lettners wird in den Seitenjochen über den Altären von einem dreiteiligen Maßwerkfenster durchbrochen. Ob auch der schöne dreijochige Lettner der Kathedrale zu Albi in seinen Seitenjochen, die nach dem Chor zu mit massiver Wand abschließen, Altäre enthielt, scheint mir fraglich. Wenigstens habe ich keine Spuren

[9] Vgl. über den Lettner P. W. von Keppler, Chorschranken, Lettner und Ciborien in Württemberg in Archiv für christl. Kunst, 1888, 43 f. sowie Ders., Württembergs kirchl. Kunstaltertümer (Rottenburg a. N. 1888) 17.

[10] Vgl. Kd. des Großh. Baden, Kreis Freiburg-Land 38 und Tfl. III.

von solchen gefunden. Die große Zahl der in den Kapellen zwischen den eingezogenen Streben der Kathedrale befindlichen Altäre mochte es unnötig erscheinen lassen, unter dem Lettner weitere aufzustellen.

Von den prächtigen portikusartigen spätgotischen Lettnern in Belgien überdachte ursprünglich keiner einen Altar. Sie boten vielmehr auch in den Seitenjochen eine freie Durchsicht in den Chorraum, gerade wie der gleichartige schöne Lettner in St. Marien zu Lübeck. Erhalten hat sich der anfängliche Zustand bis jetzt bei den Lettnern in Notre-Dame zu Walcourt und in St. Peter zu Löwen. Bei den Lettnern in der St.-Gommarus-Kirche zu Lier und in U.L.Frau zu Aerschot wurden die Seitenjoche in der Barockzeit nach dem Chor zu vermauert und ein



Lettnerciborium, Friedberg, Stadtkirche

Altar in ihnen angebracht; bei dem großartigen fünfjochigen Lettner in der Pfarrkirche zu Dixmuiden, der leider bei der Beschießung der Stadt ein beklagenswertes Ende fand, wurde nachträglich unter den beiden äußeren Jochen ein Barockaltar aufgestellt[11].

Bei dem zweiten Typus des Lettnerciboriums stand mitten vor der Lettnerwand ein Vorbau von quadratischem Grundriß, groß genug, um sowohl den unter ihm angebrachten Altar wie den an demselben tätigen Priester zu überdachen. Er hatte an der Front freistehende Säulen als Stützen, an der Lettnerwand Konsolen. Von dem einer Wand vorgestellten Altarciborium unterschied er sich dadurch, daß er oben mit einer von einer Brüstung eingeschlossenen Plattform versehen war, die es ermöglichte, ihn

[11] Gute Abbildungen der Lettner bei J. J. van Ysendyck, Documents classés de l'art dans les Pays-Bas II (1886) und III (1888) unter Jubé.

als Ambon zur Absingung des Evangeliums und der Epistel und als Kanzel zur Predigt zu benutzen. Der Zugang zu dieser Plattform bildete die oben auf der Lettnerwand angebrachte Galerie, zu der an der Rückseite des Lettners eine Treppe hinaufführte.

Nur drei Beispiele dieses zweiten Typus haben sich aus dem Mittelalter erhalten. Eines befindet sich am Lettner der Stadtkirche zu Friedberg in Hessen (Abb. S. 256). Der das Ciborium bildende Vorbau desselben ruht vorne auf zwei frühgotischen niedrigen Säulen, deren Basis heute zum Teil im Boden steckt, wohl infolge späterer Aufhöhung desselben, an der Wand auf frühgotischen Konsolen. Die beiden vorderen Stützen sind sowohl miteinander als auch mit den Wandkonsolen durch einen mit Kehle und Rundstab profilierten Rundbogen verbunden. Etwas oberhalb des Scheitels dieser Bogen umzieht den Vorbau ein horizontaler Sims, über dem eine Art von Obergeschoß aufsteigt. Dasselbe ist mit hohen spitzen Kleeblattarkaden belebt, an den vorderen Ecken mit einem Rundstab kantoniert und in der Mitte der Front mit einem frühgotischen Säulchen besetzt. Als oberen Abschluß zeigt es ein Gesimse, das über diesem Säulchen eine Verkröpfung bildet, wohl die Basis eines Lesepultes. Eingedeckt ist der Vorbau mit einem rundbogigen Kreuzgewölbe, das birnförmige Rippen und einen mit Blattwerk verzierten Schlußstein hat. Die Lettnerwand ist oberhalb der Stelle, an welcher ehedem der Altar stand, mit einem rundbogigen Durchbruch versehen, der mit einem Gitter verschlossen ist. Rechts und links zeigt sie einen mit reichem Maßwerkkamm verzierten spitzbogigen Eingang zum Chor. Oben ist sie beiderseits des Vorbaues und im Anschluß an dessen Obergeschoß mit einer von Fischblasenmaßwerk gebildeten Brüstung ausgestattet. Die Treppe, welche auf den Lettner und zur Plattform des Vorbaues führt, liegt an der Rückseite der Wand neben der Tür rechter Hand. Die Lettnerwand gehört in ihrer heutigen Gestalt dem 15. Jahrhundert an, der Vorbau hat sich erhalten, wie er im 13. Jahrhundert entstand[12].

Das zweite Beispiel birgt der Dom zu Stendal; es entstammt dem 15. Jahrhundert[13]. Die mit Rundstäben profilierten Rundbogen des Vorbaues sitzen bei ihm an der Lettnerwand auf Kragsteinen, vorne auf hohen, freistehenden Säulen mit primitiven, vom Rund ins Viereck übergehenden, blattlosen Kapitellen. Als Eindeckung hat der Vorbau ein Kreuzgewölbe mit birnförmigen Rippen und rundem Schlußstein. Die massive Brüstung der Plattform sitzt über einem leichten, mit Schräge und Kehle profilierten Gesimse und ist unten von einem aus ornamentierten Tonfliesen zusammengesetzten Blattfries umzogen, der oben von einem zweiten Sims eingefaßt wird und samt den beiden Simsen sich auch rechts und links an der Brüstung der Lettnerwand fortsetzt. Die an ihren Leibungen reichprofilierten spitzbogigen Eingänge zum Chor liegen wiederum beiderseits des Vorbaues.

Das dritte Beispiel des zweiten Typus, das hervorragendste seiner Art, hat sich in der Schloßkirche zu Wechselburg erhalten, doch getrennt von dem durch sein Bildwerk berühmten Lettner, zu dem es gehörte, und in eine Kanzel umgewandelt. Auch ist es nicht mehr in allen seinen Teilen vollständig. Ursprünglich vor dem Aufgang zum Hochaltar stehend, wurde der Lettner später, und zwar, wie es scheint, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, d. i. etwa zur Zeit der Einwölbung des Mittelschiffes, in die Apsis versetzt, dabei aber der in seiner Mitte zwischen den zum Chor hinaufführenden Bogeneingängen befindliche Vorbau, der nun zwecklos geworden war, beseitigt. Sein vorderer Bogen, der mit einem prächtigen romanischen Blattfries verziert war, wurde über die an der Lettnerwand angebrachten Säulen übertragen, welche die hinteren Stützen des Vorbaues gebildet hatten. Seine vorderen Säulen, sein Fußgesims und seine Brüstung sowie das

[12] Vgl. auch Kd. des Großh. Hessen, Kreis Friedberg 91 f. sowie bei V. Statz und G. Ungewitter, Gotisches Musterbuch (Leipzig o. J.) Tfl. 125. [13] Abb. Bd. 1, Tfl. 68.

Bildwerk der Bogenzwickel der Front aber wurden zur Herstellung der Kanzel benützt, die an einem der Pfeiler des Schiffes der Kirche aufgestellt wurde. Der Vorbau war im Grundriß nahezu quadratisch und maß in die Breite ca. 2,50 m. Seine Tiefe mochte sich auf etwa 2 m belaufen. Seine Brüstung war mit schönen Hochreliefs geschmückt. An der in drei Abteilungen geteilten Front war in der Mitte der thronende Erlöser, umgeben von den Evangelistensymbolen, links Maria, rechts Johannes dargestellt, an der rechten Seite das Opfer Abrahams, an der linken Moses mit der ehernen Schlange. Die vorderen Ecken der Brüstung waren mit einem mit zierlichem romanischen Blattkapitell ausgestatteten Säulchen besetzt. Oben auf dem Lettner erhob sich die ihn noch jetzt bekrönende herrliche Kreuzigungsgruppe; unter dem Vorbau wird, ihr und den Darstellungen auf seiner Brüstung entsprechend, der Heiligkreuzaltar aufgestellt gewesen sein[14]. Ob der Vorbau ein Gewölbe oder eine flache Decke hatte, muß dahingestellt bleiben.

Daß die angeführten Beispiele nicht die einzigen ihrer Art waren, welche auf deutschem Boden entstanden, bekunden die Abmachungen, die Bischof Johannes von Samland 1333 mit dem Hochmeister Luderus von Braunschweig 1333 betreffs der Errichtung eines Lettners in dem im Bau begriffenen neuen Dom zu Königsberg traf. Danach sollte vor die eine Rute (= 4,32 m) hohe, vier Ziegel = ca. 1,25 m) starke Lettnerwand zwischen ihren beiden in den Chor führenden Türen ein Altar und über diesem auf Säulen ein Gewölbe errichtet werden, dessen Plattform dienen sollte zur Verlesung des Evangeliums, zur Aufstellung einer Orgel und als Ambon (Kanzel)[15]. Ebenso ist im jüngeren Titurel (vor 1272) von einem derartigen Lettnerciborium die Rede, wenn es darin heißt:

Zwo tor vil kostbare in ieden Kor da gingen,
Dazwischen ein altaere uzzer halbe, daruber kanzel hingen,
Gewelbet, uf zwo spinnelsul gestollet,
Je spannenlanc gereiffet, dazwischen ie mit sunder spaehe ervollet[16].

Auch hier ein mit zwei Türen versehener Chorabschluß (Lettner), vor ihm zwischen den Türen ein Altar, über dem Altar eine Kanzel, ein gewölbter Überbau, der auf gewundenen, mit sonderlicher Kunst zwischen ihren Windungen ornamentierten Säulen ruhte.

Bei dem dritten Typus des Lettnerciboriums ist der von Säulen getragene, mitten vor dem Lettner über dem dort stehenden Altar errichtete ciboriumartige Vorbau durch einen aus der Lettnerwand oberhalb des Altares vorkragenden, balkonartigen Ausbau ersetzt, der dieselben Zwecke hatte wie jener Vorbau. Denn auch er diente erstens als Ambon, auf dem das Evangelium gesungen und das Wort Gottes verkündigt wurde, und zweitens als schützender und schmückender Überbau des unter ihm befindlichen Altares. Da er jedoch im Gegensatz zu dem auf Säulen ruhenden Vorbau nur den Altar, nicht aber auch den Priester überdachte, war er nur ein Halbciborium.

Ein treffliches Beispiel dieser dritten Form des Lettnerciboriums hat sich im Dom zu Magdeburg erhalten. Mitten vor dem Lettner, der sich durch prächtigen

[14] Über den Wechselburger Lettner vgl. besonders J. Prill, Die Schloßkirche zu Wechselburg (Leipzig 1884) 35 mit Abb. sowie L. Püttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Erste Abt. 1. Bd.: Die Schloßkirche zu Wechselburg (Leipzig 1835), der auch auf Tfl. 4 und 9 gute Abbildungen der Kanzel und auf Tfl. 3 eine Wiedergabe des Lettners im Zustand vor dessen Restauration bietet.

[15] Kd. der Prov. Ostpreußen VII, 309: Paries inter chorum et ecclesiam unius virgae mensuralis altitudinem a pavimento habeat et quattuor laterum spissitudinem obtineat, in quo etiam pariete ad introitum chori duo locabuntur ostia, inter quae altare construetur et desuper per columpnarum sustentationem testudo erigetur, cuius summitas pro lectura evangelii, organorum locatione remaneat et ambone.

[16] Str. 376; ed. K. A. Hahn (Quedlinburg 1842) 37.

Statuenschmuck auszeichnet, steht zwischen den zwei in den Chor Einlaß gewährenden Türen der wie der Lettner spätgotische Kreuzaltar. Die Wand oberhalb des Altares ist mit einer von Baldachinchen überragten Reliefdarstellung des Gekreuzigten geschmückt, in der Höhe der Galerie des Lettners aber baut sich über ihm ein Balkon vor, der ihn nach Breite und Tiefe vollständig überragt. Die Brüstung, mit welcher derselbe versehen ist, bildet die Fortsetzung der aus Fischblasen und Schneußen sich zusammensetzenden Brüstung der Galerie. Ihre vorderen Eckpfosten sind mit einer Statuette besetzt, über der ein mit schwerem, hochaufstrebendem Helm geschmückter Baldachin angebracht ist. Getragen wird der Balkon von zwei mit einem Maßwerkfries belebten Steinbalken, die oben aus der Lettnerwand hart unter dem Kranzsims derselben horizontal herauswachsen. Unter seinen vorderen Ecken hangen mit Bogenblenden verzierte, vierseitige Pfosten herab, welche miteinander und mit der Lettnerwand durch Maßwerkfüllungen verbunden sind und so einen förmlichen, den Altar überdachenden Baldachin bilden. Die Maßwerkfüllungen an den Seiten sitzen vorne auf einem Kapitell (Tafel 72), welches von einer auf der Mensa des Altares sitzenden Stange gestützt wird.

Ein anderes gutes Beispiel findet sich im Dom zu Xanten[17]. Auch hier steht mitten vor dem Lettner, zwischen den beiden Chortüren, der Kreuzaltar, über dem sich die Galerie des Lettners balkonartig vorbaut. Die Vorkragung ruht hier beiderseits auf profilierten Vorlagen der Lettnerwand, die, dienstartig vom Boden aufsteigend, oben sich konsolenartig nach vorn zu krümmen und am Kopfende mit einem Kapitell besetzt sind, das früher durch schlanke Säulchen, jetzt aber durch die barocken Figuren des Glaubens und der Hoffnung abgestützt wird. In der Mitte der Brüstung des Ausbaues erhebt sich ein Kreuz, den vorderen Ecken sind Tabernakel mit hochaufragendem Helm vorgestellt, welche die Statuetten Marias und Johannes' enthalten. Die schöne, heute seltene Anlage, die 1400 vollendet wurde, ist leider durch einen den alten Altar verdeckenden späteren Altar und den auf diesem angebrachten barocken Tabernakelbau entstellt.

Nur durch einen Bericht aus dem Jahre 1596 kennen wir ein drittes Beispiel, das sich in der Klosterkirche zu Fredesloh in Hannover befand. „Der hohe Chor", so heißt es darin, „ist von der Kirch mit einer Mawr, durch welche zwo Thüren gehen, gescheiden. In der Mitte aber vor dem Chor zwischen den beiden Thüren stehet ein Altar, vber welchem ein Steinern Predigstuel gebawet, noch zu sehen ist[18]."

Von einem Lettnerciborium des dritten Typus in der Neuwerkskirche zu Goslar hat sich noch der Altar und der ihn einst überdachende balkonartige Ausbau erhalten. Sie sind jetzt links zwischen den Pfeilern des dritten Joches des Schiffes der Kirche aufgestellt, dieser als Kanzel, jener als deren Unterbau. Die vorderen Ecken des ehemaligen Überbaues sind mit einem romanischen Säulchen kantoniert, die Brüstungen mit hervorragend edlen Reliefdarstellungen geschmückt. Die Front enthält in zwei vertieften rechteckigen Feldern rechts Maria, links den Heiland, welcher seiner heiligen Mutter die Krone reicht, beide thronend; an den Seiten, die, wie es scheint, ihre ursprüngliche Tiefe verloren haben und verkürzt wurden, sehen wir die stehenden Figuren der Apostel Petrus und Paulus sowie zweier anderer Heiligen. Die Reliefs sind in Stuck ausgeführt[19]. Der Lettner dürfte in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein.

III. DAS RELIQUIENCIBORIUM

Das Reliquienciborium, ein Altarüberbau, der in seinem oberen Teil eine Kammer zur Aufbewahrung von Reliquien enthält, scheint eine römische Besonderheit gewesen zu sein. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts gab es manche zu Rom, heute aber findet sich daselbst nur noch eines, das Ciborium des Hochaltares

[17] Vgl. Kd. der Rheinprovinz, Kr. Mörs 93.
[18] Mithoff II, 59.
[19] Abb. in Kd. der Prov. Hannover II, Stadt Goslar, 108.

der Laterankirche (Tafel 169). Auf den vier Säulen, welche den Oberbau stützen, sitzt ein Gebälk, das unten zwischen den Kapitellen der Säulen mit einer Art Hängekamm, der sich aus drei zweigeteilten, mit Maßwerk gefüllten Bogen zusammensetzt, ausgestattet ist. Es trägt einen kastenartigen Aufbau, der an den Ecken mit Statuettchen und Baldachinchen, an den durch senkrecht verlaufende Leisten in drei Felder geschiedenen Seiten aber mit Malereien geschmückt ist und mit gebälkartig gegliedertem Sims abschließt. Über diesem Aufbau erhebt sich auf schlanken vierseitigen Pfeilern, die an den Leibungen mit gedrehten Säulchen besetzt und durch Rundbogen verbunden sind, ein mächtiges Tabernakel, die Reliquienkammer. Seine Seiten sind mit Gittern verschlossen; über seinen Ecken steigen schlanke Fialen hoch hinauf; auf dem mit einem kräftigen, aus benasten Rundbogen bestehenden Hängekamm geschmückten Bogen sitzt ein am First mit liegenden Krabben verzierter, mit einer Kreuzblume endender Giebel. Als Dach hat das Tabernakel eine vierseitige, auf den Kanten gleichfalls mit Blattkrabben besetzte Pyramide. Das Ciborium entstand 1367.

Ein zweites Reliquienciborium, das vordem die Laterankirche zierte, ist noch in reichlichen Bruchstücken vorhanden. Es überdachte den Magdalenenaltar der Basilika. Laut einer Inschrift auf den zur Zeit im Kreuzgang der Kirche geborgenen Resten war es ein Werk des Meisters Deodatus, jenes römischen Marmorarius, der auch das Ciborium in S. Maria in Cosmedin schuf. Der zur Aufbewahrung der Reliquien der hl. Magdalena dienende, auf vier Säulen ruhende Oberbau bestand auch hier aus einer vierseitigen tabernakelartigen Kammer mit Fialen über den Ecken, Giebeln über den Bogen und Pyramidendach, die reich mit Kosmatenmosaik ausgestattet und mit den Wappen der Colonna, Annibali und Caffari verziert war. Um seinen Fuß zog sich eine aus Holz gemachte, von besondern Säulen getragene Galerie, von der herab die Reliquien gezeigt wurden[1].

Das Hochaltarciborium in S. Maria in Trastevere verlor in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seinen Charakter als Reliquienciborium. Es hatte über dem mächtigen Gebälk, das den vier Säulen, Resten eines mittelalterlichen Ciboriums, auflag, eine Plattform, über deren Mitte sich ein achtseitiger barocker Tempietto, die Reliquienkammer, erhob. An vier seiner Seiten mit einem Fenster versehen und von niederem Dreieckgiebel bekrönt, war derselbe an den vier anderen mit einer Muschelnische belebt. Als Dach hatte er eine achtseitige, auf niedrigem Tambour sitzende Kuppel, die auf der Spitze eine Laterne trug. Ringsum war die Plattform von einer Dockenbalustrade abgeschlossen[2].

Zwei frühere Reliquienciborien in S. Maria Maggiore lernen wir aus den Abbildungen derselben kennen, die sich in des Paulus de Angelis Basilicae S. Mariae Majoris descriptio[3] finden. Das eine stand links vor dem Chor über dem Gregoriusaltar. Es trug auf seinen vier Säulen eine Plattform, die an der Front so weit über die vorderen Säulen vortrat, daß sie dort eine Art von Balkon bildete, der von einem Eisengitter ringsum eingefaßt war. Die über ihr sich erhebende Reliquienkammer bestand aus einem kastenartigen, mit Pilastern besetzten vierseitigen Unterbau, einem an den Ecken mit freistehenden gewundenen Säulchen besetzten Oberbau und niedrigem, von vierseitiger Laterne bekröntem Zeltdach. Über den Ecken des Oberbaues saßen Fialen, über dem Gebälk, mit dem oben seine Seiten abschlossen, ein mit einem Vierpaß und mit Wappen geschmückter, auf den Firsten mit Krabben verzierter Giebel, eine bloße, das Zeltdach verdeckende Kulisse. Das Ciborium, das die Reliquien der Krippe des Herrn enthielt, war wohl um den Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden.

---

[1] Onuphrii Panvinii, De praecipuis urbis Romae basilicis (Colon. 1584) 151; G. Rohault de Fleury, Le Latran en moyen-âge (Paris 1877) 193 343 und pl. IV und XXV.

[2] Abb. des Ciboriums bei J. Fontana, Églises de Rome I (Turin o. J.) Tfl. XXXVIII.

[3] Romae 1621, p. 83 und 87.

Das zweite Ciborium baute sich rechts vor dem Chor über dem Allerheiligenaltar auf. Im wesentlichen das gleiche Bild, wie das des Gregoriusaltares bietend, unterschied es sich von diesem vornehmlich dadurch, daß bei ihm der balkonartige Vorsprung seiner Plattform unter den vorderen Ecken durch zwei besondere Säulen gestützt wurde, daß die Reliquienkammer an Stelle eines vierseitigen Zeltdaches ein viergiebeliges Satteldach mit achtseitigem statt mit vierseitigem Laternenaufsatz hatte, und daß die Fialen an den Ecken des Daches durch Akroterien ersetzt waren. Von Gotik zeigte es keine Spur[4].

Der Neubau von St. Peter brachte außer vielen anderen unersetzlichen Monumenten auch drei Reliquienciborien den Untergang. Eines erhob sich über dem Andreasaltar vorne im zweiten Seitenschiff zur Linken, das andere über dem Veronikaaltar zu Beginn des zweiten Seitenschiffes zur Rechten, das dritte über dem Muttergottesaltar, der vor dem linken Triumphbogenpfeiler stand. Das erste, eine Schöpfung Pius' II. (1458—1464), war das einfachste: Vier Säulen, darüber ein schweres Gebälk, über diesem eine Plattform, in der Mitte der letzteren endlich ein vierseitiges Tempelchen, das an den Ecken mit Pilastern besetzt war, mit einem Giebeldach abschloß und das Haupt des hl. Andreas enthielt.

Reicher entwickelt war das Reliquienciborium über dem Muttergottesaltar. Es wurde von Innocenz VIII. (1484—1492) an Stelle eines älteren von Eugen III. (1145—1153) erbauten Ciboriums errichtet. Gebälk und Plattform ruhten bei ihm auf vierseitigen, an den Leibungen mit einem Pilaster besetzten Pfeilern, zwischen die ein Rundbogen eingesprengt war. Im Innern hatte das Ciborium ein gratiges Kreuzgewölbe. Auf der Plattform erhob sich inmitten einer Dockenbalustrade eine Kammer, der Behälter der Reliquien. Sie war vierseitig und an ihren Ecken mit einem kannelierten Säulchen besetzt, doch hatte sie ein rundes Kuppeldach mit kleiner runder Laterne als Bekrönung desselben. Unter den Reliquien, die in ihr aufbewahrt wurden, befand sich auch die hl. Lanze, welche Innocenz VIII. vom Sultan Bajasid II. erhielt.

Am berühmtesten war das dritte Reliquienciborium; denn es barg in seinem Oberbau das Veronikabild, das an bestimmten Tagen von der Plattform herab dem Volke zur Verehrung gezeigt wurde. Nach der Abbildung zu urteilen, die wir von ihm haben, wurde es anscheinend im 13. Jahrhundert errichtet. Auf einer von vier, nach dem Plan des Alfaranus von sechs, kannelierten Säulen getragenen Plattform saß, umgeben von einer massiven Brüstung, der an den Ecken Pilaster vorgelegt waren, eine vierseitige vergitterte Kammer, der Behälter des Veronikabildes. Sie hatte an den Ecken gedrehte Säulchen. Ihre Verdachung bestand aus einer achtseitigen Pyramide, die von sechzehn über dem Kranzgesims der Kammer im Achteck aufgestellten freistehenden Säulchen getragen wurde und eine achtseitige, gleichfalls von freistehenden Säulchen gebildete Laterne als Abschluß hatte[5]. Außerhalb Roms sind mir Reliquienciborien nicht begegnet.

---

[4] Abb. der beiden Ciborien nach de Angelis auch bei P. Letarouilly, Édifices de Rome (Liége 1853) pl. 309.

[5] Vgl. über die Ciborien J. Ciampini, De sacris aedificiis (Romae 1747) 38 71 75 und die nach den Skizzen Grimaldis angefertigten Abbildungen auf tab. XVIII F, XX A und XXI D, welche leider nur eine allgemeine Idee der Ciborien geben. Die Verschiedenheit der Angaben bezüglich der Zahl der Säulen des Ciboriums über dem Veronikaaltar dürfte sich vielleicht dadurch erklären, daß das Ciborium selbst zwar nur auf vier Säulen ruhte, daß aber der über dasselbe vortretende Teil der Plattform, von dem die Reliquie gezeigt wurde, auf zwei weiteren Säulen saß.

VIERTES KAPITEL

DER ALTARBALDACHIN

I. ALTARBALDACHINE AUS HOLZ

Über den Altarbaldachin und seine Verwendung im Mittelalter liegt nur dürftiges Quellenmaterial vor. Er war entweder aus Zeug angefertigt, das über ein Gerippe aus Holz oder Metall gezogen war, oder aus Holz hergestellt. Von Baldachinen der letzteren Art haben sich aus dem Mittelalter noch mehrere erhalten. Die ältesten finden sich im Museum zu Barcelona und im Bischöflichen Museum zu Vich. Der Baldachin heißt katalonisch cibori.

Der Baldachin im Museum zu Barcelona besteht aus einem quadratischen Holzrahmen von etwa 1,80 m im Geviert, der mit einer Bretterdecke versehen ist (Tafel 187). Dieselbe ragte, von kleinen Konsolen gestützt, an drei Seiten etwa 15—20 cm über den Rahmen hinaus. Heute ist das freilich nur mehr vorne der Fall, doch haben sich an den Seiten wenigstens die Konsolen erhalten, welche die Vorkragung trugen. Sowohl der Rahmen als auch die Decke sind reich bemalt. Die untere Fläche des Rahmens und die zwischen den Konsolen liegenden Abteilungen des Deckenvorsprunges sind mit gefälligem Rankenwerk geschmückt. Die Decke zeigt in der Mitte in kreisförmiger Umrahmung, die in Stuck ausgeführt, vergoldet und mit Nachbildungen von Perlen und Edelsteinen belebt ist, den thronenden Christus, in den Ecken die Evangelistenzeichen. Der Baldachin dürfte dem späten 12. Jahrhundert entstammen. Um ihn über dem Altar zu befestigen, hatte man den vorderen und den hinteren Balken des Rahmens beiderseits bis zur Wand geführt und sie mit ihren Enden in dieselbe eingelassen[1].

Der Baldachin im Bischöflichen Museum zu Vich (Tafel 187) zeigt in der Malerei, mit der er geschmückt ist, wie in der Bildung der Bekrönung schon den Einfluß der Gotik. Er entstand wohl in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts und mißt 1,73 m im Geviert. Ein Rahmen ist unter ihm nicht angebracht, dagegen erhebt sich auf ihm ein ca. 55 cm hoher Aufsatz, der oben durch Ausschnitte von der Form eines umgekehrten spitzen Kleeblattbogens mit Zacken ausgestattet ist. Die Malerei, mit der er an der Unterseite verziert ist, stellt wie beim Baldachin im Museum zu Barcelona in der Mitte den thronenden Christus, in den vier Ecken die Evangelistensymbole dar. Die in Stuck hergestellte, einst vergoldete, spitzovale Einfassung der Figur des Erlösers ist mit einem leichten plastischen Rankenfries verziert. Der die Unterseite ehedem ringsum umrahmende Stuckfries ist heute völlig zerstört. Der bekrönende Aufsatz wird durch schmale vergoldete, mit nachgeahmten Perlen und Edelsteinen geschmückte Stuckbänder in drei Zonen geschieden. Die untere ist mit feinen Ranken auf blauem Grund bemalt. Die mittlere, die die doppelte Breite der unteren hat, war einst auf rotem Grund mit bemalten Rundscheiben geschmückt, zwischen welche sich in der Mitte der Vorderseite ein Bild der thronenden Gottesmutter einschob. Das letztere ist noch ziemlich gut erhalten, die Malereien der Scheiben sind jedoch ganz zerstört. Die dritte Zone ist mit einer Reihe kleiner vergoldeter Vierpässe belebt. Die Zacken, in die sie oben endet, werden von einem mit Perlen- und Edelsteinnachahmungen ornamentierten vergoldeten Börtchen umsäumt. Sie trugen ursprünglich wohl kleine Knäufchen als Abschluß, während die kräftigen Eckpfosten des Aufsatzes ein schwerer Knauf bekrönt haben dürfte. Der Baldachin war anscheinend mittels Stangen oder Ketten an der Wand über dem Altar aufgehängt.

[1] Diese eigenartige Befestigungsweise ist auch bei der Aufstellung des Baldachins im Museum wieder zur Anwendung gekommen. Abb. der Unterseite eines Baldachins in der Sammlung Plandjura zu Barcelona in Cicerone XVI (1924) 213.

Die Form eines halbrunden Tonnengewölbes hat ein interessanter, aus Holz gemachter Altarbaldachin im Museum zu Bergen (Norwegen) (Tafel 187). Die an seinem vorderen und hinteren Rand angebrachte Kopfleiste läuft an ihren beiden Enden in einen abgerundeten Knauf aus. An der Innenseite ist er reich bemalt. Im Scheitel derselben thront der Erlöser, umgeben von den Evangelistenzeichen; tiefer unten sind beiderseits vom Mittelbild Maria mit dem Jesuskind und Heilige dargestellt. Der Baldachin, der wohl schwebend über dem Altar angebracht war, ist nach Ausweis der Malereien eine Arbeit des 13. Jahrhunderts und stammt aus der Kirche zu Aardal[2].

Auch das aus der Holzkirche zu Aals stammende, reich bemalte hölzerne Tonnengewölbe im Universitätsmuseum zu Kristiania hat einst zweifellos einen Altar überdacht. Die Malereien, mit denen die es nach vorne und nach hinten abschließenden Walme inwendig geschmückt sind, die Kreuzigung am Ostwalm und das letzte Abendmahl am Westwalm, bekunden das. Es war jedoch kein Baldachin; sowohl seine Abmessungen — es hat eine Spannweite von 5,50 m, eine Scheitelhöhe von 2,40 m und eine Tiefe von 6,10 m — wie die Walme, mit denen es versehen ist, schließen einen solchen Charakter durchaus aus. Vielmehr bildete es zweifellos die Decke des Chorraumes der Kirche[3].

Aus Holz hergestellte Altarbaldachine des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts haben sich namentlich im Norden Frankreichs erhalten. Einer der schönsten befindet sich zu Bretagnolles (Eure). Die Unterseite ist durch Leisten nach Art eines Sterngewölbes gegliedert (Tafel 188). Von dem Rahmen, der durch Pfosten vorne und hinten in drei, an den Seiten in zwei Abteilungen geschieden ist, hängt nach unten ein aus benasten Rundbogen gebildeter Zackenkamm herab; oben erhebt sich als Bekrönung auf ihm eine elegante durchbrochene Galerie, die von einer Folge zierlicher vierteiliger, mit kleinen Giebeln versehener Arkaden gebildet und von Fialen sowohl über den Ecken des Rahmens abgeschlossen, als auch nach je zwei Arkaden unterbrochen wird. Der Baldachin ist schwebend über dem Altar aufgehängt, während er sonst von einer Holzwand getragen zu werden pflegt, die über dem niedrigen Retabel des Altares aufsteigt, wie beispielsweise zu Berville (Tafel 188) und zu Commeny (Seine-et-Oise), zu Moussy (Seine-et-Marne) u. a.[4].

Unmittelbar am Altarretabel konnte der Baldachin nicht befestigt werden, sowohl weil das französische Retabel nur von geringer Höhe war als auch weil auf ihm Statuen aufgestellt wurden. Mit seiner Stützwand ist er entweder unter einem rechten Winkel (Abb. S. 264) oder mittels einer halbtonnenartigen Wölbung verbunden. Das letztere war wohl das gewöhnlichere. Im ersten Falle wird er beiderseits durch ein schräges Kopfband, das zwischen ihn und die Wand eingesprengt ist, getragen; im zweiten dient die Wölbung zugleich als Verbindung und Abstützung. Oben ist der Baldachin sowohl an der Front wie an den beiden Seiten stets mit einer aus einer durchbrochenen Galerie oder einem Kamm bestehenden Bekrönung ausgestattet, gleichviel wie er an der Holzwand befestigt ist. Dagegen ist der

[2] Die Photographie des Baldachins verdanke ich den liebenswürdigen Bemühungen des Herrn Konservators Haakon Schetelig, dem ich auch an dieser Stelle herzlich danken möchte.

[3] Im Scheitel des Gewölbes sind Szenen aus der Schöpfungsgeschichte, an den beiden Langseiten, die zwei Reihen von Bildern aufweisen, oben Geheimnisse aus dem Jugendleben des Heilandes, unten Passions- und Glorifikationsdarstellungen gemalt. Außerdem sehen wir in der oberen Reihe links den Sündenfall, in der unteren rechts Adam und Eva bei der Arbeit. Reiche Auskunft über das interessante Stück nebst mehreren Abbildungen desselben erhielt ich infolge der so freundlichen und opferwilligen Bemühungen des hochw. Herrn Bischofs Fallize und seines Sekretärs, des hochw. Herrn M. H. Günther, durch die liebenswürdige Zuvorkommenheit des Assistenten der Sammlung, Herrn Sigurd Grieg. Ich fühle mich gedrungen, allen auch an dieser Stelle für ihre Güte meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

[4] Ob die in Bullet. monument. XVIII (1852) 78 genannten Beispiele zu Aulnay bei Évreux, Bois-Anzeray, St-Hélier und Sébécourt bei Conches (Eure) zur Zeit noch vorhanden sind, ist mir nicht bekannt. Dasselbe gilt von dem dort abgebildeten, oben S. 264 wiedergegebenen Baldachin aus einer nicht näher bezeichneten Kirche bei Tours.

An einer Holzwand befestigter Altarbaldachin. (Nach Bullet. monum.)

Hängekamm, mit dem man ihn unten am Rahmen zu besetzen pflegte, bald an allen drei freiliegenden Seiten, bald nur vorne angebracht. Sind Baldachin und Stützwand durch eine Wölbung verbunden, so findet er sich in der Regel bloß unter der Front. Treffen dagegen beide unter einem rechten Winkel zusammen, so ist er umgekehrt meist auch an den Seiten fortgeführt.

Die Tiefe des Baldachins entspricht meist der Tiefe des Altares, so daß er sich nur über diesem vorbaut, nicht aber auch über den an ihm stehenden Priester; indessen gab es Baldachine, die beide überdachten, wie z. B. der aus der zerstörten Kirche Droittecourt stammende Baldachin in der Kirche zu Sérifontaine (Oise), der bei einer Breite von 2,60 m eine Tiefe von 2,10 m hat, also tief genug ist, um Altar und Priester zu überdachen. Dieser Baldachin, der nicht durch eine Wölbung, sondern unter einem rechten Winkel mit seiner Stützwand verbunden war, ist auch durch den reichen Bildschmuck seiner Unterseite bemerkenswert. Er ist durch flache Leisten, die mit einander überkreuzenden Wellenbänder verziert sind, in zwölf Felder geteilt, in welchen auf flachen Kartuschen die Figuren der Sibyllen stehen, die in der einen Hand einen von einem Spruchband umwundenen Stab, in der anderen eines der Leidenswerkzeuge halten. Auf den Schnittstellen der Leisten sitzen flache Knäufe, von denen einer mit der Sonne, ein zweiter mit dem Mond, ein dritter mit einem Stern verziert ist, die anderen Rosetten als Schmuck aufweisen[5].

In Belgien gibt es einen interessanten spätgotischen Altarbaldachin aus Holz in der großartigen ehemaligen Stiftskirche St. Waltrudis zu Mons (Tafel 189). Er befindet sich in einer der Kapellen des Chorumganges, ist hoch über einem überaus prunkvollen, bis zum Bogenfeld der Kapellenwand emporstrebenden, mit Statuen und Gruppen reich ausgestatteten Steinretabel an der Ostwand der Kapelle befestigt und stellt ein halbes Tonnengewölbe dar, das durch rippenartige Leisten vertikal in sieben Felder geteilt ist. In das mittlere, in welches die Spitze des Altaraufsatzes hineinragt, ist eine Stichkappe eingefügt. Ein Hängekamm fehlt, nicht aber eine Bekrönung, die sich aus einander überschneidenden, nach unten gerichteten Spitzbogen zusammensetzt und durch eingeschaltete Fialen in fünf Abteilungen gegliedert ist. Der Baldachin kragt soweit vor, daß er den Altar vollständig überdacht.

In Deutschland ist gegenüber der außerordentlich großen Menge mittelalterlicher Altarschreine, die dort noch heute vorhanden sind, die Zahl der aus Holz gemachten Altarbaldachine, die sich erhalten haben, auffallend gering. Allerdings mögen manche zugrunde gegangen sein, doch waren derartige Altarbaldachine in deutschen Kirchen sicher zu keiner Zeit eine häufige Erscheinung.

Von gleichartigen französischen Altarbaldachinen, von denen vorhin die Rede war, unterscheiden sich die deutschen zunächst durch ihre geringere Tiefe. Denn selbst diejenigen, die am weitesten vorkragen, überdachen den Altar meist nicht vollständig. Einzelne reichen höchstens bis zur Mitte desselben. Von einer praktischen Bedeutung kann daher auch bei ihnen keine Rede sein; sie waren offensichtlich lediglich als Schmuck des Altares gedacht.

Ein anderer Unterschied zwischen ihnen und den französischen Baldachinen besteht darin, daß sie nicht an einer hinter dem Altarretabel aufsteigenden besonderen Stützwand angebracht sind, noch auch wie der Baldachin in St. Waltrudis zu Mons

[5] Bullet. monument. LVII (1891) 519 f. mit Abb.

an der über ihm befindlichen Kapellenwand befestigt erscheinen, sondern daß sie stets unmittelbar oben auf dem Altarschrein sitzen, so daß sie zugleich Altarbaldachin und Bekrönung des Retabels sind. Der Unterschied begreift sich übrigens unschwer. Er ist in der Verschiedenheit der Retabeln begründet. Bei den französischen Retabeln, niedrigen oder nur mäßig hohen Tafeln, auf denen Statuen aufgestellt waren, war eine hinter denselben aufsteigende Stützwand des Baldachins nicht nur als Hintergrund für das auf ihnen stehende Bildwerk sehr angemessen und wirkungsvoll, sondern sogar, falls der Baldachin nicht etwa an der Decke oder an der Kapellenwand oberhalb des Retabels aufgehängt werden konnte oder sollte, durchaus geboten. Umgekehrt war sie dagegen bei den deutschen Altaraufsätzen, großen, in sich abgeschlossenen Schreinen, die das Bildwerk im Innern bargen, völlig entbehrlich, ja als ein denselben durchaus fremdes Element ganz zweck- und bedeutungslos.

Die beiden schönsten Baldachine finden sich in der Pfarrkirche zu Weeze am Niederrhein und in der Johanniskirche zu Lüneburg (Tafel 189). Bei letzterem ist namentlich die gefällige Gliederung der Wölbung bemerkenswert. Ein Baldachin in St. Georg zu Wismar, dessen Wölbung in späterer Zeit mit einer Darstellung der Kreuzigung bemalt wurde, fällt nicht bloß durch seine Größe auf, sondern auch dadurch, daß er an den Seiten eines horizontalen Abschlusses entbehrt und daß er wie an der Front so auch an den Krümmungen der Seite mit einem zierlichen Hängekamm besetzt ist, einer Folge von Rundbogen, die mit feinem Maßwerk gefüllt sind. Übrigens gehört der Baldachin nicht zu dem Altarschrein, über dem er jetzt in einer Höhe von ca. 1,25 m angebracht ist, und ebensowenig wird sein heutiger Platz ursprünglich sein[6].

In Dänemark begegnet uns ein sehr bemerkenswerter Altarbaldachin am Retabel des Hochaltares der Domkirche zu Aarhus. Er ist eine stattliche Erscheinung, da er nicht weniger denn 4,50 m in die Breite mißt und ist durch Leisten, die zugleich zur Verstärkung dienen, in fünf Felder aufgeteilt. Über seinem unteren Rand zieht sich, von einem Sims begrenzt, eine in Relief ausgeführte Inschrift hin, nach welcher das Altarretabel 1479 von Bischof Johannes gestiftet wurde. Unter seinem Kranzsims ist ein prächtiger Hängekamm angebracht, der aus fünf flachen, an den Leibungen mit Zacken besetzten, in den Zwickeln mit Miniaturarkaden gefüllten Eselsrückenbogen besteht. Auf dem Sims sitzt eine Zackenbekrönung, aus der über den Pfosten, welche die Bogen des Hängekammes voneinander scheiden, Fialen aufsteigen. Mitten über dem Baldachin erhebt sich ein vierseitiger, über Eck gestellter, turmförmiger Aufsatz, der eine Darstellung der Krönung Marias enthält und wie das Retabel mit Flügeln versehen ist. Auf der Spitze seines hoch aufragenden Pyramidendaches sitzt ein Kreuz, dem auf den seitlichen Fialen des Daches die Statuetten Marias und Johannes' entsprechen.

In Spanien haben als Abschluß einen Baldachin vom Charakter der spätmittelalterlichen deutschen Retabelbaldachine das Hochaltarretabel der Kathedrale zu Sevilla und der Stiftskirche zu Lequeitio in Viscaya (Tafel 195), doch ist derselbe in beiden Fällen entsprechend den gewaltigen Maßverhältnissen des Retabels, das die volle Breite des Chores zeigt, von weit mächtigeren Abmessungen als alle gleichartigen deutschen. Der Baldachin in der Kathedrale zu Sevilla wird von einer hohen, architektonisch überaus glänzend ausgestatteten Galerie bekrönt, die in Nischen eine Darstellung der Schmerzensmutter sowie die Statuen der Apostel enthält und über der Mitte eine lebensgroße Kreuzesgruppe trägt. Der Baldachin des Hochaltarretabels zu Lequeitio tritt in der Mitte, über der auch er eine Kreuzesdarstellung aufweist, dreiseitig vor, hat aber als Bekrönung nur einen Kamm. Beide Baldachine sind im Mudéjarstile ornamentiert.

Einen in seiner Art ganz vereinzelt dastehenden baldachinartigen Altarüberbau aus der Zeit der Spätgotik fand ich in der Capilla del Condestable der Kathedrale

[6] Abb. in Kd. des Großh. Mecklenburg-Schwerin II, 86. Andere Beispiele gibt es z. B. zu Warnitz in Schleswig-Holstein (Kd. der Prov. Schleswig-Holstein I, 45) und zu Fumix in Ostfriesland (Mithoff VII, 95).

zu Burgos (Tafel 189). Hinter dem Altar baut sich in Form eines halben, etwas in die Länge gezogenen Sechsecks in drei Geschossen ein prächtiges Retabel auf, das in jedem drei reich gegliederte Nischen mit ebensoviel figürlichen Darstellungen enthält. Über dem dritten Geschoß tritt, das Sechseck vervollständigend, über dem Altar ein Baldachin vor. Seine Ecken sind mit Streben besetzt, die unten mit einem Blattknauf endigen, oben in eine Fiale auswachsen, seine Seiten sind in einen mit Maßwerk geschmückten, geschweiften Bogen aufgelöst und von einem Maßwerkkamm bekrönt. Auf seiner Plattform sitzt auf vierseitigem, über Eck stehendem Unterbau, dessen Fialen durch Schwibbogen mit den Eckstreben des Baldachins verbunden sind, ein durchbrochener Helm, der auf der Spitze statt einer Kreuzblume eine Engelsfigur trägt.

Von den hölzernen Altarbaldachinen, die infolge der Instructio fabricae ecclesiae des hl. Karl, der Anweisungen des Regensburger Generalvikars Myller und der Bestimmungen der Yperner Synode von 1609 und 1629 mögen geschaffen worden sein, hat sich, scheint es, nichts erhalten. Baldachine dieser Art, die in der Zeit des Barocks entstanden, sind in Italien keine Seltenheit, bieten aber nichts Bemerkenswertes. Von der Decke herabhängend, bald rund, bald oval, bald geschweift, sind sie mit nachgeahmten Behängen, Fransen, Quasten und Goldstickereien so getreue Kopien der aus Zeug gemachten barocken Altarbaldachine, daß es nicht selten aus einiger Entfernung kaum möglich ist, zu entscheiden, ob es sich bei ihnen um einen Baldachin aus Zeug oder Holz handelt, wie z. B. in S. Marcellino zu Cremona (Tafel 190).

Eigenartig und originell ist der gewaltige hölzerne Altarbaldachin, der den Hochaltar der Kathedrale von Santiago de Campostella schmückt, ein ebenso prunkvolles wie bizarres Werk, das zu dem herrlichen romanischen Chor der Kirche leider sehr wenig paßt. Er ist viereckig. Unter seinen vier Ecken sind schwebende Engel angebracht, die ihn zu tragen scheinen. Über den Ecken sitzen auf Voluten kühn voltigierende Frauengestalten, die Darstellungen der vier Kardinaltugenden, über der Mitte des Baldachins aber steigt ein mächtiger dreigeschossiger, mit lanzenbekleidung, die Altardecke u. a., und insbesondere auch auf den Traghimmel (pallium, italienisch palio, französisch poille, poêle).

II. BALDACHINE AUS ZEUG

Aus Stoff angefertigte mittelalterliche Baldachine, die im späteren Mittelalter, wie es scheint, namentlich in Frankreich nicht selten waren, haben sich nicht erhalten. Die einen fielen dem allmählichen Verderben anheim, wurden von Staub und Alter zerstört, die andern gingen als Opfer des wechselnden Geschmackes zugrunde. Aus Bildwerken des ausgehenden Mittelalters, Miniaturen wie Tafelgemälden — aus früherer Zeit liegen keine Darstellungen vor — ersehen wir, daß sie nicht bloß viereckig, sondern häufig auch rund waren und dann Kegelform hatten. Viereckige Baldachine aus Zeug waren gleich den hölzernen bald an der hinter dem Altar befindlichen Wand bzw. an einem hinter demselben errichteten Gestell befestigt, bald schwebend von dem Gewölbe herab aufgehängt. Kegelförmige waren regelmäßig in dieser zweiten Weise angebracht.

Lehrreiche Abbildungen von kegelförmigen, an einem Seil über dem Altar hängenden Baldachinen finden wir z. B. auf zahlreichen Miniaturen der Miracles de Notre-Dame in der Nationalbibliothek zu Paris (Tafel 144), auf einer Miniatur des Stundenbuches König Renés von Anjou[1], auf Miniaturen einer Chronik

[1] Wiedergegeben in British Museum, Reproductions from illuminated Manuscripts ser. III (London 1910) Tfl. 36.

von St-Denis (Nero E II) sowie des Bedford-Stundenbuches (Add. 18850) im Britischen Museum (Tafel 191), eines Stundenbuches in der Bodleiana zu Oxford (Laud. Misc. 204) und der Universitätsbibliothek zu Glasgow (Ms. B. D. 19)[2] u. a.

Ein viereckiger, über dem Altar schwebender Baldachin ist z. B. auf einer das Innere der Ste-Chapelle zu Paris wiedergebenden Miniatur des Stundenbuches des Erzbischofs Juvenal des Ursins von Reims († 1473)[3] sowie auf Pinturicchios Fresko in der Libreria des Domes zu Siena: Calixt III. kreiert Piccolomini zum Kardinal (Tafel 188), dargestellt. Der Baldachin erscheint auf den bildlichen Darstellungen unten um den Rand herum stets mit Fransen oder sonstigen Zierbehängen besetzt.

Die Inventare geben uns auffallenderweise sehr wenig Aufschluß über die aus Stoff gemachten Altarbaldachine, vielleicht weil man sie unter das Mobiliar der Kirche rechnete, dieses aber nicht in die Schatzverzeichnisse aufgenommen zu werden pflegte. Von zwei solcher Baldachine, die in einem Inventar von S. Luigi dei Francesi zu Rom aus dem Jahre 1525 aufgeführt werden und wohl noch dem 15. Jahrhundert entstammten, heißt es: Deulx baldequins a mettre au dessus du grand autel, l'un est d'imbrocatelle blanc avec plusieurs ymaiges de sainctz tout alentour en tafetas rouge et dore et l'aultre est de certain drap d'or despainct[4]. Es waren zweifellos Baldachine, die schwebend über dem Altar angebracht waren. Ein anderer aus Stoff gemachter Altarbaldachin wird im Inventar der Sainte-Chapelle zu Chambéry von 1497—1498 beschrieben[5]. Er war in der Mitte seiner Unterseite in Gold und Seide mit einem Bilde des Lammes Gottes, in den Ecken derselben mit den Evangelistenzeichen bestickt. Seine Behänge, goctières, gouttières, wie sie in den Inventaren genannt werden, waren in Stickerei mit weißen Kreuzen, dem Wappen des Hauses Savoyen, im Wechsel mit kleinen Engeln verziert und mit schwarzen Fransen besetzt. Zum Baldachin gehörte ein douciel, ein Dorsale (Rücklaken), das in der Mitte eine gestickte Darstellung der Verkündigung, in den oberen Ecken eine gestickte Engelsfigur, die ein weißes Kreuz hielt, aufwies. Dasselbe beweist, daß er nicht frei schwebend über dem Altar angebracht war, sondern ihn von einer Wand oder einem Gestell her, die mit dem Dorsale behangen waren, überdachte.

Ein ähnlicher Baldachin begegnet uns in einem Voranschlag für eine für Isabella von Bayern, Gemahlin Karls VI. von Frankreich, bestimmte Kapelle aus dem Jahre 1409[6]. Er sollte zwei und eine halbe Elle lang, zwei Ellen breit sein, aus blauem Samt gemacht werden, innen an der Decke wie den Behängen mit Wolken, Sternen und Sonnenstrahlen in Goldstickerei übersät sein, in der Mitte der Decke eine gestickte Darstellung des Weltrichters, in ihren Zwickeln die gestickten Evangelistensymbole enthalten, außen auf den Behängen aber mit den Wappen der Königin und dem Bild eines Apostels oder eines sonstigen Heiligen bestickt werden. Aus einer Rechnung für die Kirchenfabrik der Kathedrale zu Cambrai von 1371/72 ersehen wir, daß man für die Behänge des Baldachins des Hochaltares der Kathedrale achtzehn Ellen Fransen gebraucht hatte, daß also jede Seite des Baldachins — dieser als quadratisch angenommen — viereinhalb Ellen breit war[7]. Aus einer anderen Rechnung von 1381/82 geht hervor, daß auch der Nebenaltar auf dem Chor der Kathedrale mit einem Baldachin versehen war[8].

---

[2] Percy Dearmer, Fifty pictures of gothic altars (London 1910) 127 103 83.

[3] Mangelhafte Wiedergabe bei Louis Veuillot, Jésus Christ (Paris 1881) 535. Die kostbare Handschrift wurde 1871 im Aufstand der Kommune beim Brand des Pariser Rathauses ein Opfer der Flammen.

[4] Revue V (Paris 1861) 431.

[5] Miscellanea di storia ital. XXII (Torino 1884)) 124.

[6] Devis d'une chapelle pour Isabeau de Bavière, Paris, Arch. d'État K. K. 48 f. 75 bei V. Gay, Glossaire I, 88. Unter Kapelle ist hier verstanden ein vollständiger Satz liturgischer Paramente, bestehend aus Kasel nebst Zubehör, Levitengewändern, Pluvialien, Altarbehängen usw.

[7] Dehaisnes 506: Est assavoir que a as goutieres dou chiel qui est deseure le grant autel environ 18 aunes de fringes.

[8] Ebd. 581: Pour faire le ciel dou petit autel ou (au) cuer (choeur).

Wie das Tuch, das nach der Münsterschen Synode von 1279, der Kölner von 1281, der Lütticher von 1287 und der Cambraier von 1300[9] über dem Altar ausgespannt werden sollte, befestigt wurde und welche Vorrichtungen hierzu getroffen waren, erfahren wir nicht. Es wird auch in den Kapitelstatuten des Lütticher Dekanates Fleurus von 1312, 1406 und 1616[10], des Dekanates Florennes aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts[11] sowie der Dekanate Jodoigne von 1466, 1569 und 1611[12] und Gembloux von ca. 1530[13] erwähnt. Ebenso begegnet es uns in den Kapitelstatuten des Dekanates Biesme von 1564, das damals der Diözese Namur einverleibt war, bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts aber gleichfalls der Lütticher Diözese angehörte[14]. Allein auch in diesen Statuten erhalten wir keinen Aufschluß darüber. Vielleicht, daß man es auf einen Rahmen zog, den man über den Altar von dem Gewölbe oder der Decke der Kirche herabhängen ließ. Vielleicht auch, daß man es mittels Stricken, die an seinen vier Ecken angenäht waren, ausgespannt an vier in die Wand eingelassenen Haken, Ringen oder Pflöcken anband. Jedenfalls wurde es in einiger Höhe über dem Altar angebracht. Sursum super altare heißt es in den vorhin genannten Synoden, die Statuten von Gembloux, Biesme, Jodoigne (1569) und Fleurus (1616) aber sagen ganz unzweideutig und bestimmt, daß es a l t e über dem Altar ausgespannt werde: Pallium de serico sive tela, extensum alte desuper altare. Bildwerke, auf denen das Tuch dargestellt ist, sind mir keine bekannt geworden.

Von dem Stoff des Tuches schweigen die Synoden von Lüttich und Cambrai, nach den Kölner und den Münsterischen Synodalstatuten sollte es aus weißer Leinwand bestehen. Daß es jedoch auch wohl aus Seide gemacht war, ersehen wir beispielsweise aus den Kapitelstatuten von Fleurus aus den Jahren 1406 und 1616. Die Pflicht, das Tuch zu beschaffen, lag demjenigen ob, welchem der große Zehnte zustand.

Zahlreiche aus Zeug gemachte Altarbaldachine, von denen sich noch manche erhalten haben, wurden zur Zeit des Barocks in I t a l i e n geschaffen, ohne Zweifel im Zusammenhang mit dem Erscheinen des Caeremoniale episcoporum und den Anweisungen, die dieses hinsichtlich des Altarbaldachins gibt[15]. Indessen wurde es trotz des Caeremoniale nicht einmal in Italien allgemein Brauch, auch nur über dem Hochaltar einen Baldachin anzubringen. Die weiteste Verbreitung fand die Gepflogenheit in den Kirchen der Mailänder Kirchenprovinz, die geringste im südlichen Italien. Selbst zu Rom bürgerte sie sich nur in beschränktem Maße ein. Gibt es doch daselbst zahlreiche Kirchen, in denen der Hochaltar noch heute eines Baldachins entbehrt.

In D e u t s c h l a n d entstanden in der Zeit des Barocks sehr wenige Altarbaldachine. Weder die Anweisung des Caeremoniale noch die Empfehlung, welche der Regensburger Generalvikar Myller dem Baldachin angedeihen ließ, noch endlich die Bestimmung der Prager Synode von 1605, welche für bestimmte Fälle ausdrücklich die Anbringung eines solchen vorschrieb, waren von einer irgendwie merkenswerten Wirkung begleitet. Das glänzendste Beispiel der in Deutschland geschaffenen Baldachine findet sich im Dom zu Prag über dem Altar des hl. Johannes von Nepomuck. Von dem hoch über dem Altar aufgehängten, mit geschweiftem Zeltdach ver-

---

[9] Vgl. oben S. 186.

[10] Analectes pour servir à l'hist. eccl. de la Belgique IV (1867) 197: Tenetur ad cortinam convenientem extensam sursum super altare, quae protegat altare ab immunditiis supervenientibus; II (1865) 283: Ad pannum de serico vel de tela extentum altum desuper altare propter araneas et alias spurcitias; II, 289: Ad pallium sive pannum de serico vel tela extensum alte desuper altare propter araneas et alias spurcitias.

[11] Ebend. II (1865) 214. Der Wortlaut der Bestimmungen ist in diesen wie den folgenden Statuten ganz oder fast derselbe wie in den Statuten von Fleurus.

[12] Ebend. I (1864) 340 346 351.

[13] Ebend. V (1868) 281.

[14] Ebend. IV (1867) 191. Dieses baldachinartig über dem Altar angebrachte Tuch muß hiernach besonders in der Diözese Lüttich in Gebrauch gewesen sein, und zwar, wie aus den angeführten Kapitelstatuten hervorgeht, noch das ganze 16. Jahrhundert hindurch bis in den Anfang des 17. hinein.

[15] Vgl. oben S. 187.

sehenen Baldachin ziehen sich hier nicht nur lange zackige Behänge, sondern auch vier mächtige Velen herab, die unten von schwebenden, an den Säulen des Chores befestigten Engelsfiguren in elegantem Bogen aufgerafft werden und über dem Altar ein förmliches Zelt bilden.

In Frankreich waren, wie es scheint, im 17. und 18. Jahrhundert Altarbaldachine nicht selten. So verzeichnet ein Inventar der Kathedrale zu Tréguier von 1620[16] un ciel ou poille au dessus du grand autel de sarge de Caen rouge avec ses pantins et tours de réseul de fil blanc et ouvrage de poinct couppé. In einem Visitationsprotokoll der Kathedrale von Albi aus dem Jahre 1698[17] heißt es bezüglich des Baldachins des Hochaltares: Il y a au dessus dudit autel un grand dais suspendu à la voute de l'église avec une chaine de fer qui couvre tout l'autel. Ledit dais est garny de pentes rouges de camelot ondé fort vieux. Il faut d'autres pentes de damas ou autre estoffe oncé afinque la poussière ne s'y arreste pas. Le Brun-Desmarettes sah einen Baldachin über dem Hochaltar der Kathedrale von Angers, der Kirche St-Pierre daselbst sowie der Kathedralen zu Tours und Rouen[18]. Ebenso gab es einen Baldachin über dem Hochaltar der Prioratskirche St-Saulge (Nièvre)[19] und der Kathedrale zu Amiens[20]. Heute trifft man ihn freilich fast nirgends mehr in französischen Kirchen an. Ein ganz vereinzeltes Beispiel sah ich über dem retabellosen Hochaltar der Kathedrale zu Besançon. In Spanien habe ich meines Erinnerns in keiner Kirche einen aus Zeug gemachten Altarbaldachin wahrgenommen.

Am Retabel des Altares scheint der Baldachin in der Zeit des Barocks nur ausnahmsweise befestigt worden zu sein. Beispiele bieten der auf Tafel 191 abgebildete Hochaltar in S. Maria del Popolo zu Rom, der Sakramentsaltar im Dom zu Pisa sowie die Altäre an den Seitenwänden des Langhauses von S. Katharina zu Pisa. Der Baldachin ist in allen diesen Fällen am Gebälk des Retabels befestigt. Er ist jedoch so klein und springt so mäßig vor, daß er mehr einen symbolischen denn einen wirklichen Baldachin darstellt.

In der Regel wurde der Altarbaldachin in der Zeit des Barocks freischwebend über dem Altar aufgehängt, und zwar in solcher Höhe, daß er offenbar nicht als schützender Schirm gedacht sein konnte, sondern lediglich als Schmuck erscheinen sollte und wollte. An Länge und Breite entsprach er gewöhnlich den Maßverhältnissen des unter ihm befindlichen Altares, doch kommen auch Baldachine von weit geringeren Abmessungen, förmliche Miniaturbaldachine vor. Im Mailändischen ist häufig hinten unter dem Baldachin eine Krone angebracht, von der ein mächtiger Vorhang herabfällt. Er ist aus weißer Seide gemacht, so lang, daß er bis zum Altare reicht, und so breit, daß er beiderseits bis zu den Seitenwänden des Chores auseinandergezogen und dort mit seinen untern Enden befestigt werden kann (Tafel 190).

Die Form dieser über dem Altar schwebend aufgehängten Barockbaldachine war sehr mannigfaltig. Ein Viereck mit geraden Seiten und scharfen Ecken bildeten sie selten. Häufig stellten sie ein Viereck mit abgerundeten, abgeschrägten oder verkröpften Ecken dar. Auch waren sie oft rund, oval, achtpaßartig oder mit willkürlich geschweiften, bald eingezogenen, bald ausgebauchten Seiten versehen. Kegelform zeigten sie im Gegensatz zu den spätmittelalterlichen Baldachinen nie; höchstens gab man ihnen ein niedriges, geschweiftes oder gebrochenes Kuppeldach als Decke. In der Regel war diese jedoch ein flacher, mit Zeug überzogener Holzrahmen, dessen sichtbares Profil gewöhnlich vergoldet wurde. Der Behang wurde stets den unteren Saum entlang mit Fransen besetzt. War er, wie es meist der Fall war, gezackt, so wurden zwischen den Zacken sowie an der Spitze derselben gern Quasten als Schmuck angebracht. Bei reicheren Baldachinen wurden die Behänge außen mit Goldstickereien verziert, die Innenseite der Decke blieb jedoch auch bei ihnen meist ohne Ornament. Im übrigen bieten die Baldachine nichts Bemerkenswertes.

[16] Revue III (1859) 451.
[17] Bullet. monum. LVII (1891) 521.
[18] De Moléon, Voyages liturgiques de France (Paris 1718) 81 102 105 275.
[19] Bullet. monum. a. a. O.
[20] Viollet, Archit. II, 53.

III. NAMEN DES ALTARBALDACHINS

Im Gegensatz zum Ciborium hatte der Baldachin mancherlei Namen. So heißt er conopaeum in einem Kartular von Notre-Dame zu Paris: Philippus († 1161) frater regis, concanonicus noster et archidiaconus, dedit nobis ... canopeum (conopeum) quod suspenditur super altare[1]. Papilio ist er im Inventar von St. Paul zu London (1245) genannt; Papilio quam dedit Alexander Thesaurarius[2], caelatura (von caelum) in den Statuten der Synode von Exeter (1287): caelatura super altare[3]. In Frankreich bezeichnete man ihn nach Ausweis der älteren französischen Inventare im Mittelalter vornehmlich mit ciel, später auch mit poille (poêle)[4] und namentlich mit dais[5]. Zu Mailand hieß der Altarbaldachin capocielo[6], doch nennt der hl. Karl ihn auch umbella[7].

In einem Inventar des Prager Domes aus dem Jahre 1503 führt er die Namen coelum, supratentorium (supertentorium), supertentorium divum, tentorium[8]. Der Regensburger Generalvikar hat für den Baldachin in seinem Ornatus ecclesiasticus die Bezeichnungen umbella und coelum[9], desgleichen die Prager Synode von 1605[10].

Der Name baldachinus kommt als Bezeichnung des Altarbaldachins erst in nachmittelalterlicher Zeit vor; als Benennung des Traghimmels war das Wort schon im ausgehenden Mittelalter gebräuchlich. So heißt es in der Urkunde, in welcher Erzbischof Berthold von Mainz 1492 die St.-Georgs-Bruderschaft zu Friedberg bestätigt: Volumus ut ... duo ex dignioribus fratribus presbyterum venerabile sacramentum (bei der Prozession) deferentem singuli singulis associent et ut baldachinum, hoc est pannum sive protectum, quod supra sacramentum in processionibus ferri consuevit, quatuor ex fratribus ipsis portent[11]. Es war nur eine Erweiterung des Begriffes durch Ausdehnung der Benennung auf einen verwandten Gegenstand, wenn man in der Folge auch die über dem Altar angebrachte Decke Baldachin nannte.

Ursprünglich bezeichnete man mit baldachinus (baudequinus, baldekinus) einen kostbaren orientalischen Seidenstoff, später allgemein eine besondere Art schwerer Seidenstoffe, zumal Goldbrokate. Da diese Zeuge mit Vorliebe als Altarbekleidungen (Frontalien, Antependien), als Decken und Behänge verwendet wurden — in den Inventaren des späteren Mittelalters ist häufig von ihnen die Rede —, wurde

[1] Revue XXVII (1879) 258. Unter conopeum verstand man später und versteht man heute die zeltartige Verhüllung des Tabernakels. Vgl. J. Braun, Handbuch der Paramentik (Freiburg 1912) 231. Das vom Archidiakon Philippus gestiftete Altarconopeum war anscheinend aus Zeug gemacht, da das Kartular sonst kaum hätte sagen können: Quod suspenditur super altare. Auf alle Fälle beweist die Notiz, daß es schon wenigstens um die Mitte des 12. Jahrhunderts Altarbaldachine gab, die schwebend über dem Altar hingen.

[2] Archaeologia L 2 (1887) 494.

[3] C. 12 (H. VII, 1088).

[4] Inv. der Kath. zu Tréguier 1620 in Revue III (1859) 462.

[5] Nach É. Littré, Dict. de la langue franç. II (Paris 1885) von discus.

[6] Instr. fabr. eccl. c. 14 (AA. eccl. Med. 570).

[7] Instr. de munditia eccl. (l. c. 640).

[8] Podlaha XCIV: Coelum seu supratentorium altaris s. Viti album cum diversis floribus ... supertentorium divum seu coelum pro altario s. Viti, in medio de purpura ... pro tentorio altaris b. Viti dedit viride de atlas.

[9] C. 39; p. 74.

[10] C. 12: Umbella quam coelum dicunt (Hartzh. VIII, 689). In dem um 1195 verfaßten Ordo des Kardinals Cencius de Sabellis, des nachmaligen Papstes Honorius III. (1216—1227), heißt der Traghimmel coelum: Mappularii ... facientes coelum de quadam mappa (nicht cappa, wie in der Ausgabe des Ordo) super caput domini (des Papstes) ipsius (C. 22 [M. 78, 1087]), im Ordo des Kanonikus Benedikt (ca. 1143) mappula (C. 17 [l. c. 1032]), im Ordo des Kardinals Jacobus Gaetanus mappa (C. 47 [l. c. 1147]) und mappula (C. 95 [l. c. 1120]), im Ordo des Petrus Amelius pallium (C. 21 [l. c. 1284]) und pannus (C. 57 [l. c. 1301]). Im Diario della città di Roma des Stephanus Infessura (c. 1500) wird er pallio genannt (ad 1407 und 1420 [Muratori, SS. rer. Ital. III 2, 1118 1122]). Aus dem Ordo des Benedikt erfahren wir, daß er zu dessen Zeit aus Leinwand bestand: Cum linteo extenso super caput eius (C. 40 [l. c. 1040]).

[11] Valent. Ferd. de Gudenus, Codex diplom. IV (Frankf. 1758), 495.

der Stoffname allmählich Name des Gegenstandes, und zwar besonders Name des Tuches, das an Stangen über hohen geistlichen und fürstlichen Persönlichkeiten sowie über dem hl. Sakrament ausgebreitet getragen zu werden pflegte, des Traghimmels[12].

Für diese Übertragung des Namens baldachinus vom Stoff auf den Traghimmel ist eine Notiz in des Matteo Villani Istorie fiorentine lehrreich[13]. Man habe, so wird dort erzählt, als Kardinal Albornoz 1353 als päpstlicher Legat seinen Einzug in Florenz hielt, un ricco palio di baldachini di seta e d'oro adorno intorno riccamente über ihm getragen. Der Traghimmel heißt hier noch palio, baldachino aber bezeichnet ebenso noch den Stoff des palio, jedoch war man ersichtlich schon auf dem besten Wege, den Stoffnamen an Stelle des Sachnamens zu setzen. In einem Inventar des Mailänder Domes von 1445 hatte der Schreiber den Traghimmel ursprünglich mit dem Worte palium bezeichnet, dann aber strich er dieses aus und setzte statt seiner baldachinum: Item baldachinum unum, dalmaschini rube . . . factum loco baldachini lacerati, quando D. F. fecit intratam suam[14].

Ein Gegenstück zum Wechsel der Bedeutuung von baldachinus bietet der Wandel, der mit dem Sinn von pallium vor sich ging. Auch mit pallium, ursprünglich allgemein „Tuch", bezeichnete man im Mittelalter besonders Stoffe besserer Art. Von diesen Stoffen aber wurde dann das Wort als Sondername auf jene Gegenstände übertragen, die man aus ihnen herzustellen pflegte, wie z. B. die Altarbekleidung, die Altardecke u. a., und insbesondere auch auf den Traghimmel (pallium, italienisch palio, französisch poille, poêle).

FÜNFTES KAPITEL

URSPRUNG DES CIBORIUMS

Wie die altchristliche Basilika, so ist auch das Altarciborium eine Schöpfung des Christentums. Weder im alttestamentlichen noch in den antiken Kulten hat es sein Gegenstück und Vorbild. Wohl gab es in den letzteren Altarädikulä, allein es waren das nicht auf freistehenden Säulen oder Pfeilern ruhende Überbauten, Anlagen, die von allen Seiten einen freien Blick auf den Altar ermöglichten, sondern förmliche Kapellen, die nur an einer Seite sich öffneten, an den übrigen aber geschlossene Mauern zeigten. Zudem standen diese Ädikulä nicht in den Tempeln, sondern im Freien. Sie waren selbst kleine Tempelchen, die bald öffentlichen, bald nur privaten Charakter besaßen. Auch die den Halbciborien ähnlichen Überbauten, welche bisweilen über den Götterbildern angebracht wurden — vortreffliche Beispiele haben sich im Pantheon zu Rom erhalten, nur wurden dieselben, nachdem der Bau in eine christliche Kirche umgewandelt worden war, in Altarciborien umgeändert —, bilden kein Gegenstück zum christlichen Altarüberbau. Denn ein etwa zum Götterbild gehörender Altar war vor, nicht unter ihnen aufgestellt. Die Ädikula barg lediglich das Götterbild. Es stiegen darum auch die Säulen, welche die Verdachung stützten, nicht vom Fußboden auf, wie es beim christlichen Altarciborium stets der Fall war, vielmehr saßen sie auf dem gleichen Sockel, auf dem sich die Statue erhob, so daß derselbe sowohl für sie wie für diese letztere den Unterbau bildete.

[12] Vgl. über den Traghimmel J. Braun, Die liturg. Paramente (Freiburg 1924) 239.

[13] L. 7, c. 100 (Muratori, SS. rer. ital. XIV, 463).

[14] M. Magistretti, Due inventari del duomo di Milano (Milano 1909) 62.

Die Idee eines Überbaues überhaupt war freilich nichts Neues. Überbauten waren z. B. die erwähnten Ädikulä, die man über Götterbildern und auch wohl über anderen Statuen anbrachte; Überbauten die ein Gegenstück zu unsern sog. Heilighäuschen darstellenden Kapellen, welche man über Altären und Götterbildern, die im Freien aufgestellt waren, errichtete; Überbauten die kapellenartigen Ädikulä und die auf vier Steinpfosten oder vier Säulen sitzenden Schutzdächer, die man über Grabanlagen und Sarkophagen aufführte sowohl als Schmuck als auch um dieselben gegen die Unbilden von Wind und Wetter zu schützen. Die Tat der Kirche war daher nicht, daß sie überhaupt als die erste die Idee des Überbaues erfand, sondern nur, daß sie diese in Anwendung auf einen bestimmten neuen Fall gemäß den besonderen Umständen und Erfordernissen desselben ausgestaltete.

Altar und Überbau befanden sich nicht im Freien, sondern innerhalb der Kirche. Es lag darum keine Veranlassung vor, letztere mit massiven Wänden zu versehen, da ja der Altar keines seitlichen Schutzes gegen etwaige Unbilden der Witterung bedurfte. Er mußte sogar, wenn anders er zweckentsprechend, d. h. wenn er einen ungehinderten Durchblick auf den Altar ermöglichen sollte, an allen Seiten offen sein, und so konnte nicht einmal für ihn die Form einer förmlichen Kapelle, sondern nur die einer auf freistehenden Säulen oder Pfeilern sich aufbauenden Überdachung in Frage kommen. Aus dem gleichen Grunde sowie auch, um die Verrichtung der liturgischen Funktionen am Altare nicht zu erschweren, mußten ferner die Stützen der Verdachung genügend weit voneinander entfernt sein und ihre Zahl auf das mindeste, d. i. auf vier beschränkt werden, wodurch sich dann von selbst für den Überbau ein quadratischer oder rechteckiger Grundriß ergab, da ein runder oder polygonaler mehr als vier Stützen nötig gemacht hätte. Tatsächlich erscheint auch in der Folgezeit das Altarciborium stets als vierseitiges Säulentempelchen. Erst der späte Barok, der es in ein bloßes Gerüst auflöste, setzte an die Stelle des vierseitigen einen halbkreisförmigen, dreiviertelkreisförmigen oder ovalen Grundriß, und zwar unter entsprechender Vermehrung der Stützen.

Die Veranlassung zur Einführung des Altarciboriums bildete zweifellos die Absicht, dem Altar einen seiner hohen Bedeutung entsprechenden Schmuck zu geben, ihn auch äußerlich in gebührender Weise auszuzeichnen und ihn für den ersten Blick im Gotteshause den Gläubigen als das kenntlich zu machen, was er in Wirklichkeit in demselben darstellte. Er war der liturgische Mittelpunkt, in dem sich die Feier der heiligen Geheimnisse vollzog, von dem alles liturgische Leben wie von seinem Quell ausströmte, und um den sich die ganze Gemeinde, Klerus und Laien, gemäß der hierarchischen Ordnung wie um das alle verbindende Mittelglied scharten. Was konnte also passender erscheinen, als ihn mit einem Ehrenüberbau wie mit einer Krone auszustatten, durch den er sofort als der Haupteinrichtungsgegenstand innerhalb der Kirche und als die vornehmste Stätte desselben gekennzeichnet wurde. War ferner das Gotteshaus selbst das Heilige, so war der Altar als der Ort, zu dem nur der amtierende Priester mit seinen Ministri hinzutrat, und an dem sich die unblutige Erneuerung des Kreuzesopfers vollzog, das Allerheiligste. Es konnte sich daher, ja es mußte sich fast der Gedanke nahe legen, über ihm einen besonderen Tabernakel zu erbauen, um auf diese Weise innerhalb des alle Gläubigen umfassenden Heiligtums auch sinnfällig ein nur für die das eucharistische Opfer vollziehenden Liturgen zugängliches Allerheiligste zu schaffen. Das um so mehr, als es auch in der mosaischen Stiftshütte und im jüdischen Tempel, und zwar kraft be-

sonderer Anordnung Gottes, außer dem Heiligen ein Allerheiligstes gegeben hatte, in das der Hohepriester am Versöhnungstage eintrat, um für sich und das Volk die große, für Christi Opfer vorbildliche Sühne zu vollziehen.

Ob auch die Absicht, den Altar mit einem schützenden Dach zu versehen, auf die Entstehung des Ciboriums von Einfluß war, muß dahingestellt bleiben. In später Zeit wird allerdings als Grund und Zweck der Anbringung eines Ciboriums auch der Schutz gegen Verunreinigung bezeichnet, den es unter besondern Umständen dem Altar bieten konnte, und darum auch für den Fall eines Vorhandenseins eben dieser Umstände die Errichtung eines Altarciboriums vorgeschrieben. Allein wir sind nicht berechtigt, hieraus zu folgern, daß auch schon von Anfang an das Altarciborium als Schutzdach gedacht war, und daß es nicht bloß dem Bestreben, dem Altar einen ihn schmückenden und auszeichnenden Überbau zu geben, seine Entstehung verdankt, sondern auch der Absicht, ihn mit einem schirmenden Dach auszustatten. Die Gefahr einer Verunreinigung des Altares durch herabfallenden Staub und sonstigen Schmutz war in der altchristlichen Basilika kaum größer wie heute in den Kirchen und darum keineswegs derartig, daß sie auf die Errichtung eines Altarüberbaues hätte hindrängen müssen, zumal der Schutz, den ein solcher dem Altar bot, durchaus unzureichend war und auf andere Weise wirksamere Fürsorge für die Reinerhaltung desselben getroffen werden konnte. Blieben aus diesen Gründen doch selbst die ausdrücklichen Vorschriften, über dem Altar zu seinem Schutz ein Ciborium oder einen Baldachin anzubringen, wie sie die Mailänder und andere Synoden des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts erließen, ohne erkennbaren Erfolg. Außerdem aber waren die Altarciborien der altchristlichen Zeit, von denen wir Kunde erhalten, durchweg so kostbare Anlagen, daß sie eher selbst eines schirmenden Überbaues bedurften als der unter ihnen stehende Altar. Sie waren offensichtlich nicht als Schirmdach des letzteren, sondern nur als schmückende und auszeichnende Ausstattung desselben gedacht.

Auch die Beisetzung von Reliquien unter den Altären hat keinen Anlaß zur Einführung des Ciboriums gegeben. Die Auffassung, als sei es eine Nachbildung von Grabüberbauten und in die Kirchen gekommen als eine Art von Grabmonument der unter dem Altar geborgenen Reliquien, entbehrt aller Wahrscheinlichkeit. Ciborien gab es auch über Altären, unter denen sich kein Reliquiengrab befand. Insbesondere erhob sich das älteste Ciborium, von dem wir Kunde haben, das von Konstantin in der Laterankirche errichtete, über einem Altar, unter dem es keine Reliquien gab. Als im Laufe des 4. und 5. Jahrhunderts über den Gräbern der Märtyrer Basiliken und Altäre entstanden, wird freilich die Errichtung der Ciborien in manchen Fällen nicht mehr bloß des Altares wegen erfolgt sein, sondern auch als Ehrung der unter ihm ruhenden Glaubenshelden, so daß sie zugleich Altarüberbau und Monument waren. Ja es mag nun nicht selten ein Ciborium über einem Altar, ganz besonders mit Rücksicht auf das unter ihm liegende Heiligengrab, angebracht worden sein. So berichtet das Papstbuch, Honorius I. (625—638) habe nach dem Neubau von S. Agnese über dem Grabe der Heiligen ein Ciborium aus vergoldeter Bronze aufgeführt[1]. Das Grab befand sich im Boden unterhalb des Altares, das Ciborium überdachte daher zugleich mit jenem auch diesen. Ähnlich heißt es in der Vita Leos IV. (847—855): Fecit super eius (s. Pauli) corpus cyborium mirae pulchritudinis[2], und in der Vita Gregorii IV. (827—844) bezüglich des Neubaues und der Neuausstattung von S. Marco: Fecit et cyborium ad laudem atque decorem confessoris (s. Marci) ex argento purissimo[3]. Andere Ciborien, von denen das Papstbuch erzählt, erscheinen jedoch klar als Zubehör und Ausstattung des Altares, über dem sie errichtet wurden, so daß sie offenbar seinetwegen, nicht mit Rücksicht auf etwa unter ihm beigesetzte Reliquien geschaffen wurden[4]. Bemerkenswert ist

(Fußnote 4 s. nächste Seite)

[1] Vita Honorii n. 19 (Duch. I, 323). [2] N. 547 (l. c. II, 130). [3] N. 461 (l. c. II, 75).

auch, daß Symmachus (498—514) zwar in fünf der apsidalen Nischen der Andreasrotunde bei St. Peter ein Altargrab mit darüber befindlichem Altar anbrachte, aber nur in der mittleren, über dem Altar des hl. Andreas, dem das Heiligtum vor allem geweiht war, also dem Hauptaltar ein Ciborium erbaute. Was den Papst zur Errichtung des Ciboriums veranlaßte, war ersichtlich nicht die Rücksicht auf die Reliquien, welche unter den Altären geborgen waren, sondern die besondere Bedeutung jenes Altares, den er allein mit einem solchen versah. Darauf weist auch der Wortlaut der fraglichen Angabe des Liber Pontificalis hin: Hic fecit basilicam s. Andreae apostoli . . . ubi fecit tiburium ex argento purissimo et confessionem[5].

Nur kurz erwähnt sei die Ansicht, welche in dem Altarciborium eine Nachbildung des kleinen Rundbaues sieht, der sich über dem Grabe des Herrn in der Grabeskirche zu Jerusalem erhob. „Das sog. Ciborium", meint Meßmer in seinen Untersuchungen über die Krypta[6], „stellt sich dar als die einfache, dem neuen Zweck konforme Übertragung des sonst geschlossenen Umbaues des Grabmales Christi. Indem man die Wände entfernte und die kuppelförmige Decke auf Säulen basierte, konnte der Altartisch die eminente Stellung in der Basilika erhalten." Seine Auffassung ist jedoch völlig unbegründet. Im Westen erscheint der Altar in älterer Zeit nie als Abbild des Grabes Christi. Im Osten wird er allerdings schon in der Historia mystica neben anderen mystischen Deutungen auch als Bild des Grabes des Herrn hingestellt, das Ciborium aber keineswegs als Gegenstück des kuppelförmigen Überbaues desselben erklärt, sondern als der Kalvarienberg, auf dem der Heiland am Kreuze starb, und in dessen Nähe er begraben wurde und auferstand[7]. Übrigens ist auch kaum verständlich, wie die Grabanlage der Kirche des heiligen Grabes, d. i. der die Grabeshöhle mit dem Herrngrab enthaltende Felsen, welcher so behauen worden war, daß er ein kuppelartiges Rund bildete und ursprünglich eine reiche Verkleidung von Gold und Silber hatte[8], später aber, nachdem die Perser 614 Jerusalem und die Grabeskirche geplündert hatten, mit Marmor ummantelt wurde[9], auf den Gedanken führen konnte, über dem Altar als Nachbildung des Grabfelsens einen offenen, viersäuligen Überbau zu errichten.

Unzutreffend ist endlich auch die Annahme, daß das Altarciborium den Altarvelen seine Entstehung verdankt, d. h. daß man es einführte, um mittels Velen, die man an ihm befestigte, bei bestimmten Akten der liturgischen Feier den Altar verhüllen zu können. Denn um diesen mit solchen Velen zu umgeben, brauchte man keinen Überbau, wie das Ciborium ihn zu allen Zeiten darstellte, über ihm zu errichten, war es überflüssig und zwecklos, ihn mit einer Verdachung zu versehen, die doch der wesentlichste Teil, die Hauptsache beim Ciborium ist. Es genügte zu

[4] Vgl. z. B. Vita Symmachi n. 80 (l. c. I, 262): Ubi (in basilica ss. Silvestri et Martini) et super altare tyburium argenteum fecit; Vita Honorii I., n. 120 (l. c. 324): Fecit et ciburium super altare (s. Pancratii) ex argento; Vita Leonis IV. n. 517 (l. c. II, 116): Super quod (altare in SS. Quattro Coronati) ad gloriam creatoris miro opere ciburium ex argento (fecit); n. 525 (l. c. 119): In ecclesia beati Andreae apostoli cyburium super altare ex marmore (fecit) u. a.

[5] Vita Symmachi n. 79 (l. c. I, 261). Das Papstbuch spricht nicht von einem Altar in der dem hl. Andreas geweihten Nische, wohl aber die noch in Abschrift erhaltene Inschrift, welche Symmachus für dieselbe verfaßte: Andreas hic sanctus templi tutabitur aram usw. (Rossi, Inscr. II, 257; vgl. Duch. I, 265).

[6] Mitt. IX (1864) 231.

[7] Vgl. die lat. Übersetzung des Anastasius Bibliothecarius in Revue de l'Orient chrét. X (1905) 310: Ciborium est pro Calvariae monte, ubi crucifixus est Dominus; prope enim erat locus et proclivis sub divo, ubi sepultus est; sed quoniam in brevitate designatur crucifixio et sepultura et resurrectio Christi, in ecclesiam coaptatur. Der entsprechende griechische Text lautet: *Ἀλλὰ διὰ τὸ ἐν συντομίᾳ ἐμφέρεσθαι τὴν σταύρωσιν καὶ τὴν ταφὴν καὶ τὴν ἀνάστασιν Χριστοῦ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τέτακται.* Nach der *Μυστικὴ θεωρία* (Mg. 98, 421) symbolisiert das Ciborium den Mittelpunkt der Erde, wo Gott das Heil wirkte, d. i. den Kalvarienberg, auf dem der Heiland am Kreuz starb, begraben wurde und auferstand, und auf den man deshalb Ps. 73, 12 anwandte: Operatus est salutem in medio terrae.

[8] Breviar. de Hieros. (C. SS. eccl. 39, 154); statt transvolatile ist wohl zu lesen transvolutile. Antonini Placent. Itiner. n. 18 (l. c. 171).

[9] Adamnani, De locis sanctis l. 1, c. 2 (l. c. 228).

dem Ende völlig, um den Altar herum vier Pfosten oder Säulen anzubringen, die zudem, im Gegensatz zu den Stützen eines Ciboriums, den Vorzug hatten, daß sie in jedem beliebig großen, durch die Umstände geforderten Abstande von einander aufgestellt werden konnten. Außerdem liegt für das Abendland aus altchristlicher Zeit, auf die allein es hier ankommt, kein Zeugnis vor, daß es dort damals Brauch war den Altar mit Velen zu verhüllen[10]. Erst zu Beginn des Mittelalters wird uns von Altarvelen berichtet. Einen liturgischen Zweck und Charakter hatten dieselben jedoch nicht; sie waren vielmehr gleich den zahlreichen anderen Velen, die in den Basiliken aufgehängt wurden, bloßer Dekor des Ciboriums und des Altares. Im Osten sind liturgische Altarvelen allerdings schon seit dem Ende des 4. Jahrhunderts bezeugt, doch waren sie nicht unmittelbar um den Altar herum, sondern am Eingang des Altarraumes über den dort befindlichen Schranken angebracht, wie sie auch nicht bloß die Bestimmung hatten, bei gewissen Gelegenheiten den Altar und den Liturgen zu verhüllen, sondern auch das Presbyterium von dem Schiff der Kirche, den Klerus von den Laien scheiden sollten[11]; gerade wie heute im griechischen Ritus die Nachfolgerin jener Velen, die Ikonostase, die mit Bildern bemalte Holzwand, welche das Heiligtum von dem Laienraum trennt.

Erscheint das Ciborium dem Gesagten zufolge in seiner Entstehung wie nach seinem Charakter wesentlich als Schmuck des Altares, so verhält es sich etwas anders mit dem Altarbaldachin. Wie die früher angeführten Synodalverordnungen[12] beweisen, verdankt er sein Dasein in erster Linie dem Bestreben, den Altar durch ihn gegen herabfallenden Staub und Unrat zu schützen, wenn auch sein praktischer Wert nach dieser Richtung hin in Wirklichkeit weder bedeutend war noch überhaupt bedeutend sein konnte. In erster Linie. Denn der Baldachin sollte zweifellos zugleich eine schmückende Ausstattung des Altares darstellen, wie ja auch sein Vorbild, der Baldachin, der über den fürstlichen Thronen angebracht zu sein pflegte, und wie der Traghimmel, der bei feierlichen Aufzügen hohe geistliche Würdenträger und Fürsten überdachte und bei Prozessionen über dem Allerheiligsten und über hervorragenden Reliquien getragen wurde, nicht bloß den Charakter einer schirmenden Decke, sondern auch den eines Dekors und einer Auszeichnung hatte. Deshalb soll auch über dem bischöflichen Thron nur dann ein Baldachin angebracht werden, wenn der Altar ebenfalls mit solchem ausgestattet ist[13]. Nach der Anschauung des römischen Caeremoniales ist der Altarbaldachin ersichtlich ebenso ein auszeichnender Schmuck des Altares, wie der Baldachin des bischöflichen Thrones das für diesen letzteren ist.

[10] Vgl. oben S. 133 f.
[11] Vgl. oben S. 166.
[12] Vgl. oben S. 186 268.
[13] Caerem. episc. l. 1, c. 13, n. 3: Super eam (sc. sedem episcopi) umbraculum seu baldachinum eiusdem panni et coloris appendi poterit, dummodo et super altari aliud simile vel etiam sumptuosius appendatur.

Altarretabel aus Siefersheim. Darmstadt, Museum (Seite 352)

FÜNFTER ABSCHNITT

DAS RETABEL

ERSTES KAPITEL

ALLGEMEINES

I. ALTER DER VERWENDUNG DES ALTARRETABELS ÜBERSICHT ÜBER DIE GESCHICHTE SEINER VERWENDUNG

Die frühesten, alle Zweifel ausschließenden Belege für den Gebrauch des Retabels erhalten wir erst im 11. Jahrhundert; über das 2. Jahrtausend hinaus läßt er sich nicht mit Sicherheit nachweisen.

Man führt allerdings als Beispiel eines Retabels des 9. Jahrhunderts ein kostbares, mit Gold bekleidetes und überreich mit Edelsteinen besetztes Retabel in St-Denis an, das, wie man sagt, von Karl dem Kahlen der Abtei geschenkt wurde[1]. Das Retabel ist heute verschwunden, war aber im 17. Jahrhundert noch vorhanden. Wir kennen es sowohl aus den eingehenden Beschreibungen, die ein älteres Inventar[2] und Dom Doublet[3] von ihm geben, wie aus einer Abbildung auf einem flämischen, gegenwärtig in englischem Privatbesitz befindlichen Gemälde, einem ehemaligen Altarflügel[4]. Es war durch drei Rundbogenarkaden in ebenso viele Abteilungen gegliedert. Die mittlere enthielt ein Bild des thronenden Erlösers; die beiden seitlichen zeigten im Bogenfelde eine große, von zwei Engeln gehaltene Hängekrone, im unteren Teil aber unter drei kleineren, rundbogigen Arkaden je eine Heiligenfigur. Allein erstens war die fragliche Tafel keineswegs mit der von Karl dem Kahlen gestifteten eins, da sie ganz anderes Bildwerk aufwies, als diese nach der Inschrift, welche Abt Suger auf ihr anbringen ließ, gezeigt haben muß[5]. Zweitens war die Tafel Karls des Kahlen kein Retabel, sondern, wie aus der ausdrücklichen Angabe Sugers zweifellos hervorgeht, ein Frontale. Freilich spricht der Abt etwas später von einer veterior tabula, die er mit weiterem Schmucke und einer auf ihr Bildwerk bezüglichen Inschrift versah. Jedoch ist dieselbe dem Zusammenhang nach eben das Frontale Karls des Kahlen, nicht eine von diesem verschiedene Tafel, wie man irrtümlich angenommen hat[6]. Drittens läßt die Abbildung der Tafel auf dem vorhin erwähnten Gemälde kaum einen Zweifel, daß diese ein Werk des 11. oder 12. Jahrhunderts war. Wahrscheinlich war sie entweder die kostbare Goldtafel,

[1] Labarte II, 160; Viollet, Arch. II, 26 f.; Schmid 188.

[2] Labarte a. a. O., 162 f.

[3] Histoire des antiquités de l'abbaye de Saint-Denys c. 45.

[4] Eine gute Wiedergabe dieses Bildes, das die Messe des hl. Ägidius darstellt, gibt es in Alcuin Club Collection X, Percy Dearmer, Fifty pictures of gothic altars (London 1910), Titelbild. Ein nach dem Bilde angefertigter Holzschnitt, der bloß den Altar mit Zubehör wiedergibt, bei Viollet, Arch. II, 26; er ist wiederholt bei Schmid 189.

[5] Abt Suger ließ, wie er in seiner Schrift uns erzählt, dem Edelsteinschmuck der von Karl dem Kahlen geschenkten Tafel noch weitere Edelsteine hinzufügen. Außerdem versah er sie mit einer die Bilder der Tafel erklärenden Inschrift, die er in seinem Bericht vollständig mitteilt, und durch die wir Aufschluß über die auf ihr dargestellten Bilder erhalten. (Liber de rebus in admin. sua gestis c. 32 [M. 136, 1283]).

[6] Vgl. oben S. 92.

mit der Suger die Rückseite des Stipes des Dionysiusaltares schmückte, oder jene andere Tafel, die er vor dem von ihm errichteten Monument der hll. Dionysius und Genossen anbringen ließ[7]. Der Dionysiusaltar lehnte sich nämlich ursprünglich nicht unmittelbar an die Grabanlage an. Später wurde das jedoch, und zwar vielleicht schon bei dem Umbau, den die Kirche im 13. Jahrhundert erfuhr, geändert und der Altar dicht an das Grabmonument herangerückt[8]. Die Folge war, daß nunmehr sowohl die Bekleidung an der Rückseite des Stipes des Altares wie die von Suger vor dem Grabmal angebrachte Tafel überflüssig wurden und anderswie verwendet werden konnten.

Wenn Flodoard von einem Bilde Marias berichtet, das den Altar der Gottesmutter in der Kathedrale zu Reims schmückte[9] und von der Inschrift begleitet war: Virgo Maria tenet hominem regemque Deumque — Visceribus propriis natum de flamine sancto, so befand sich dasselbe nicht auf dem Altare[10], sondern, wie aus dem Zusammenhang klar erhellt, an der kostbaren Metallbekleidung, mit der Erzbischof Hinkmar diesen hatte versehen lassen.

Auch die Bestimmung der Synode von Celichyt des Jahres 816: Praecipimus unicuique episcopo, ut habeat depictum in pariete oratorii aut in tabula vel etiam in altaribus, quibus sanctis sint utraque dedicata[11], beweist nicht, daß schon das 9. Jahrhundert das Altarretabel gekannt habe. Denn erstens verordnet sie nur, daß die Namen der Heiligen, denen das Oratorium und die Altäre desselben geweiht worden waren, auf der Wand des Oratoriums, auf einer Tafel oder an den Altären selbst, d. i. am Stipes derselben, angemalt werden sollten. Andernfalls hätte sie ja lauten müssen: ut habeat sanctos depictos . . . quibus sint utraque dedicata. Zudem wäre es auch kaum tunlich gewesen, alle Kirchen und Altäre mit den Bildern der Heiligen, denen sie geweiht waren, auszustatten, während ein Anmalen der Namen derselben nicht nur keine Schwierigkeiten bot, sondern auch zur Erreichung des Zweckes, den der Kanon verfolgte, völlig ausreichte. Zweitens bedeutet die tabula, von der die Verordnung der Synode spricht, nicht eine Tafel von der Art des späteren Retabels, sondern entweder nach dem Sprachgebrauch der älteren Zeit eine Vorsatztafel des Altares, ein Frontale, oder, und das ist wohl das zutreffendste, eine bei dem Altar an der Wand befestigte und seinen Titel angebende Tafel.

Wenn das Papstbuch erzählt, Leo III. (795—816) habe in der Paulusbasilika super ipsum sacrum altare imaginem auream, habentem salvatorem et 12 apostolos pens. l. 75 geschaffen[12], so redet es nach seiner sonstigen Ausdrucksweise sowie nach dem Zusammenhang wohl von einem Bildwerk, das der Papst als Schmuck des Stipes des Apostelaltares anfertigen ließ. Von einer Ausstattung der Wand oberhalb des Altares spricht es, wenn es in der Vita Paschalis I. (817—824) berichtet, es habe dieser in St. Peter in der Apsis des Oratoriums der hll. Processus und Martinianus imaginem pulcherrimam de argento exauratam cum diversis storiis inter marmorum constructiones, quae pensant l. 62½, eingefügt[13]. Auch unter den imagines desuper argentatae necnon auro perfusae 3 habentes vultum Domini et eorum, quorum specialia ibidem corpora humata miraculis pollent, mit welchen dem Liber Pontificalis zufolge Gregor IV. (827—844) im Oratorium des hl. Gregors d. Gr. die drei Altäre schmückte, unter die er die Reliquien der hll. Sebastianus, Gorgonius und Tiburtius übertragen hatte[14], wird man eine derartige Wandverzierung zu verstehen haben, unter dem silbernen 10½ Pfund schweren Bilde aber, das sich

[7] C. 31 (M. 136, 1230). Die Tafel befand sich ante sacratissimum corpus ejus (des hl. Dionysius), also vor dem unteren gewölbten Raum, in dem die drei Silbersärge mit den Reliquien der hl. Märtyrer eingeschlossen waren.

[8] Jac. Doublet, l. c. 289: Sur le marbre de couverture . . . une voulte de pierre revestue au dedans de cuivre doré qui prend jusque soubs l'autel.

[9] Hist. Remens. eccl. l. 3, c. 5 (Mg. SS. XIII, 79).

[10] St. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias (Freiburg 1909) 83.

[11] C. 2 (H. IV, 1220).

[12] Vita Leonis III. n. 362 (Duch. II, 2).

[13] N. 431 (l. c. 53).

[14] Vita Gregorii IV. n. 459 (l. c. 74).

unter dem Bogen des auf Porphyrsäulen ruhenden silbernen Ciboriums befand, welches Leo III. über dem Altar der hl. Petronilla in der gleichnamigen Rotunde bei St. Peter errichtete[15], ein Ausstattungsstück und ein Zubehör eben dieses Ciboriums.

Seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts erhalten wir mehrfache Nachrichten über Altarretabeln, so daß ihre Verwendung seit dieser Zeit außer Zweifel steht.

So erzählt die Historia Valciodorensis monasterii (Waussor), Abt Erembertus († 1033), der die Goldschmiedekunst verstand, habe für den Hochaltar der Klosterkirche zwei Silbertafeln angefertigt, die aber nur an den hohen Festen gebraucht werden sollten. Die eine war ein Antependium; die andere wurde über dem Altar vor den Schrein des hl. Eloquius gesetzt, war also ein Retabel[16]. Abt Theobald vom Erlöserkloster zu Chieti stellte, wie er in seinem vom Jahre 1019 datierten Testamente sagt, auf dem Hochaltar seiner Klosterkirche, die er vergrößert hatte, eine icona eburnea, eine Elfenbeintafel auf, die in der Mitte das Bild der Gottesmutter, zu beiden Seiten Bilder heiliger Märtyrer aufwies[17]. 1069 ließ Bischof Raymund von Elne für den Hochaltar seiner Kathedrale, unter Beihilfe der Gläubigen, die zu dem Werk beitrugen, ein silbernes Retabel machen, das mit getriebenen Szenen aus dem Alten Testamente geschmückt war[18]. 1036 wird Erzbischof Guiffredus von Narbonne durch den Vizekomes Berengar beschuldigt, die tabulae, p o s t t a b u l a e, cruces und scrinia reliquiarum ihrer goldenen und silbernen Bekleidung beraubt zu haben[19]. Die tabulae, um die es sich hier handelt, sind Altarfrontalien, unter den posttabulae können wohl nur Retabeln verstanden werden. Eine spanische Urkunde vom Jahre 1073 erwähnt ein frontale argenteum et exauratum und ein retrofrontale argenteum[20]. Das beim Tode des Abtes Beraldus (1099—1119) abgefaßte Inventar des Klosters Farfa verzeichnet tabulam ante altare principale majorem argenteam et deauratam et alteram minorem s u p e r eodem altare simili opere[21]. Im Jahre 1105 ließ der Doge Ordelafo Falieri zu Konstantinopel für den Hochaltar in S. Marco zu Venedig in Konstantinopel ein kostbares, mit Edelsteinen und Perlen verziertes Retabel anfertigen[22]. Das Retabel wurde 1209 unter dem Dogen Pietro Ziani und dann nochmals 1345 unter dem Dogen Andrea Dandolo erneuert. In der Gestalt, welche es bei dieser letzten Umarbeitung erhielt, ist es noch vorhanden. Eine Emailinschrift der Pala d'oro, wie das Retabel gewöhnlich genannt wird, gibt eine kurze Geschichte der Tafel bis zur letzten Erneuerung. Im Jahre 1135 schuf Erzbischof Didacus Gelmirez von Santiago de Compostella ein kostbares Retabel für den Hochaltar seiner Kathedrale, nachdem er 1105 ihn mit einem herrlichen Frontale geschmückt hatte[23]. Abt Wibald von Stablo aber ließ um die gleiche Zeit nicht weniger denn drei großartige Retabeln anfertigen[24].

Retabeln aus dem 11. Jahrhundert sind keine mehr vorhanden[24a]. Die ältesten, die sich bis in unsere Zeit gerettet haben, gehören erst dem 12. Jahrhundert an, und selbst diese sind sehr gering an Zahl. Es sind ein Steinretabel zu Carrières-St-Denis

[15] Vita Leonis III. n. 395 (l. c. 16): Fecit autem super altare beatae Petronillae ... cyburium ... atque imaginem argenteam stante sub arco de ipso cyburio pens. l. 10 et semis.

[16] C. 43 (M. G. SS. XIV, 524).

[17] Muratori, Antiqu. ital. IV (Milano 1741) 767.

[18] Bullet. monum. XLVII (1881) 442.

[19] Du Cange VI, 431.

[20] Du Cange III, 616.

[21] M. G. SS. XI, 578.

[22] Chron. Venet. l. 9, c. 11 (Muratori, SS. rer. ital. XII, 260).

[23] Historia Compost. l. 3, c. 44 (Florez XX, 566).

[24] Jules Helbig, La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége (Bruges 1890) 56 f.

[24a] Marg. Burg veröffentlicht in Ottonische Plastik (Bonn 1922) Tfl. 82 unter der irrigen Bezeichnung „Altarvorsatz" eine in Kölner Privatbesitz befindliche, niedrige, länglich rechteckige, in der Mitte rechtwinklig überhöhte, mit fünf getriebenen Flachreliefs aus Zinn — Christus am Kreuz, Maria, Johannes, Kirche und Synagoge (?) — auf dunkelblau bemaltem Grund besetzte Tafel, die ersichtlich ein Retabel darstellen soll. Die Tafel macht den Eindruck eines modernen Machwerkes. Auf keinen Fall geht es an, sie der ottonischen Kunst einzureihen, wie Burg es tut.

(Seine-et-Oise), ein Steinretabel in der ehemaligen Abteikirche zu St-Denis bei Paris, ein steinernes Retabel in der Quirinuskapelle zu Luxemburg, die Metallretabeln von Broddetorp im Museum zu Stockholm, von Odder und Lisbjerg im Nationalmuseum zu Kopenhagen und von Sahl in Jütland sowie das gemalte Retabel in der Sammlung Amatler zu Barcelona. Indessen lassen die Angaben der schriftlichen Quellen keinen Zweifel, daß Retabeln sicher hier und da schon im 11. Jahrhundert in Gebrauch waren, wenn sie auch ihrer Form nach noch nicht das reich entwickelte Retabel des ausgehenden Mittelalters und der neueren Zeit darstellten. Ob es im 11. Jahrhundert auch schon bemalte Altaraufsätze oder Retabeln aus Stein gegeben hat, wissen wir freilich nicht, da keine diesbezüglichen Angaben vorliegen; indessen ist das auch für die Frage nach dem Alter des Gebrauchs des Retabels überhaupt unwesentlich. Auch auf die Frage, inwieweit dieses im 11. Jahrhundert zur Verwendung kam, läßt sich keine Antwort geben, da die vorhandenen Nachrichten darüber keinen Aufschluß bieten. Eine größere Verbreitung hatte es indessen damals jedenfalls noch nicht. Scheint es doch selbst im 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts noch keineswegs häufig gewesen zu sein, weshalb auch der Altar auf den jener Zeit entstammenden Bildwerken immer ohne Retabel dargestellt zu sein pflegt. Dann freilich wird die Sache bald anders, so daß dasselbe um das Ende des Jahrhunderts schon eine ziemlich häufig vorkommende Einrichtung bildete. Sanctorum Patrum imagines quandoque in parietibus ecclesiae, quandoque in posteriori altaris tabula, quandoque in vestibus sacris et aliis variis locis pinguntur, sagt im letzten Viertel des Jahrhunderts Durandus in seinem Rationale[25]. Jakob II. von Aragonien (1291 bis 1327) aber rechnet in seinen Leges Palatinae zu einer vollständigen Kapelle auch ein pallium, ein retroaltare und ein retrotabularium, unter retroaltare aber versteht er sowohl einen hinter dem Altar errichteten Hinterbau, auf dem das Kreuz, die Reliquiare, Evangeliare und Ziergefäße aufgestellt wurden, als auch den stofflichen Behang desselben, unter retrotabularium die auf der obersten Stufe dieses Hinterbaus aufgestellte Bildertafel[26]. Besonders gewann der Gebrauch des Retabels im 13. Jahrhundert in Italien an Verbreitung, wo das Aufblühen der Malerei nicht zum wenigsten auch der Herstellung von Altarretabeln zugute kam.

Lehrreich ist übrigens eine Bemerkung des dem Ende des 13. Jahrhunderts entstammenden Liber ritualis ecclesiae Magdeburgensis, der sich in einer Handschrift des frühen 15. Jahrhunderts in der Bibliothek des Domgymnasiums zu Magdeburg erhalten hat. Sie besagt, daß nach dem Brauch der Magdeburger Kirche auf dem Hochaltar keine gemalten oder geschnitzten Bildwerke, also keine Retabeln gesetzt würden, sondern nur kostbar geschmückte Evangelienbücher und Sakramentare, Reliquien sowie die Darstellung des Gekreuzigten. Bildwerke seien nur Schatten des Gegenstandes, den sie wiedergäben, ohne innere Wahrheit. Anders verhalte es sich mit den Evangelien, welche die Lehre des Lebens und die Wahrheit in sich schlössen. Christi Leiden aber sei uns zum Heile so notwendig, daß wir keinen Widerstreit ohne seine Hilfe überwinden könnten, weshalb wir es immer vor den Augen des Körpers und der Seele haben müßten, zumal bei der Messe, der Gedächtnisfeier des Leidens des Herrn. Es bete ja auch kein Verständiger das gemalte oder geschnitzte Kreuz an, sondern Christus, den Gekreuzigten; das Kreuz verehre und grüße er lediglich[27]. Die Notiz bekundet, daß die Bedenken, auf dem Altar geschnitztes oder gemaltes Bildwerk, also auch Retabeln, aufzustellen, selbst beim Ausgang des 13. Jahrhunderts noch keineswegs überall geschwunden waren. Sie spricht allerdings nur vom Hochaltar, doch will sie nicht sagen, daß bloß dieser nach Magdeburger Gewohnheit ohne Bildwerk bleiben müsse, die Nebenaltäre jedoch

[25] L. 1, c. 3, n. 17.

[26] Pars 2, c. 12, n. 368 370; c. 13, n. 382 (AA. SS. Jun. IV. p. LXV s.).

[27] Otte I, 141 Anm. 2.

mit solchem geschmückt werden dürften. Denn das würde der Begründung, die sie für den Brauch gibt, und die in gleicher Weise für alle Altäre galt, widersprechen. Daß der Liber ritualis nur vom Hochaltar spricht, erklärt sich unschwer aus dem Umstand, daß es zur Zeit seiner Entstehung noch nicht üblich war, auch die Nebenaltäre mit Retabeln auszurüsten, sondern daß nur erst der Hochaltar mit einem solchen ausgestattet wurde. Er hatte also keine Veranlassung, die Nebenaltäre zu nennen.

Größere Verbreitung erfuhr die Verwendung des Retabels im Laufe des 14. Jahrhunderts, doch wurde sie auch in diesem noch keineswegs allgemein. Das geschah vielmehr erst im Laufe des 15.

Es wäre durchaus irrig, wollte man annehmen, es seien schon im 13., jedenfalls aber im 14. Jahrhundert so ziemlich alle Altäre mit Retabeln versehen worden, nur seien die dieser Zeit entstammenden Aufsätze später zum größten Teil durch andere ersetzt worden und zugrunde gegangen. Statt einen Aufsatz, sei es Bildertafel, sei es Schrein, brachte man noch im 14., ja selbst 15. Jahrhundert gern über dem Altar einen Behang an, so besonders in Frankreich und England, oder man schmückte die Wand oberhalb des Altares mit Gemälden, so namentlich in Deutschland. Hat man sich doch sogar in einigen der Kapellen des Chorumganges des Kölner Domes damit begnügt, die Wand über dem Altare mit Malereien auszustatten, ohne diese jemals durch ein Retabel zu ersetzen, wie es z. B. bei den Altären im Querschiff der Elisabethkirche zu Marburg, im Dom zu Xanten aber beim Annen-, Nikolaus- und Dreikönigenaltar später geschah, bei denen man im Ausgang des 15. oder im Beginne des 16. Jahrhunderts vor die über ihnen angebrachten Gemälde einen Schrein stellte. In Deutschland wird das Retabel erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts allgemein. Von den etwa dreitausend mittelalterlichen Altären, die sich ganz oder in Bruchstücken auf deutschem Boden erhalten haben, sind mehr denn zwei Drittel erst nach 1450 entstanden, und zwar wohl nur ausnahmsweise als Ersatz für einen älteren Schrein.

Die Zeit der Renaissance und des Barocks brachte die Entwicklung zum Abschluß. Behänge über dem Altar als Ersatz des Retabels kommen nun so gut wie ganz außer Gebrauch. Aber auch Wandmalereien werden nur noch selten statt eines Aufsatzes über dem Altar angebracht. Besonders in der Zeit des Barocks konnte man sich kaum mehr einen Altar ohne irgendeine Art von Retabel denken, das nun zum ständigen Ausstattungsgegenstand desselben geworden ist. Es wurden deshalb auch in ihr nicht bloß die neuen Altäre regelmäßig mit einem Aufsatz versehen, auch die mittelalterlichen, die bis dahin noch etwa ohne einen solchen geblieben waren, erhalten nachträglich ihr Retabel.

II. KIRCHLICHE BESTIMMUNGEN BETREFF DES RETABELS SEGNUNG UND NAMEN DESSELBEN

Eine allgemein verbindliche Vorschrift, den Altar mit einem Retabel auszustatten, besteht nicht, noch hat es jemals eine solche gegeben. Auf die Anfrage, ob eine im Fenster oberhalb des Altares befindliche Darstellung des Titels desselben als Altarbild genüge, antwortete die Ritenkongregation unter dem 10. November 1906: Imagines in vitris fenestrarum depictae, nihil cum altari commune habent et tituli imago super altari absolute non praecipitur. Si tamen quaedam esset apponenda altari fixo imago, tituli

apponatur[1]. Ist hiernach nicht einmal vorgeschrieben, über einem altare fixum das Bild des Altartitels anzubringen, so braucht noch viel weniger über ihm ein Retabel errichtet zu werden.

Die Altäre mit einem Retabel auszustatten, ist daher nur Brauch, es müßten denn irgendwo besondere Diözesanvorschriften das verordnen. Wenn die Synode von Trier des Jahres 1310 bestimmt, es solle sich in jeder Kirche vor, hinter oder über dem Altar ein plastisches Bild, ein Gemälde oder doch eine Inschrift finden, die klar erkennen lasse, welchem Heiligen zu Ehren der Altar errichtet sei[2], so wird damit lediglich vorgeschrieben, den Altar irgendwo an sichtbarer Stelle mit einem Bilde des Titelheiligen zu versehen und selbst das nicht schlechthin, da die Synode auch eine den Heiligen nennende Inschrift als ausreichend bezeichnet.

Der hl. Karl sagt in einer italienisch abgefaßten Anweisung über die Ausstattung der Kirchen und die gottesdienstlichen Verrichtungen: Ciascuno altare habbia quelche imagini sante in scoltura o in pittura in ancona, s' è possibile o almeno nel muro[3]. Auch er verlangt also für die Altäre nicht unbedingt ein Retabel. Unbedingt will er nur, daß in irgendeiner Weise, zum wenigsten an der Wand, heilige Bilder angebracht würden. Seine Vorschrift scheint durch die Dekrete veranlaßt worden zu sein, welche von dem Apostolischen Visitator auf der fünften Mailänder Synode erlassen wurden, und unter der Rubrik „altare" unter anderem bestimmen: Habeat iconam vel saltem picturam in pariete[4]. Bemerkenswert ist, daß die Instructio fabricae ecclesiae, die der hl. Karl nach der dritten Synode von Mailand verfaßte, noch nichts über ein Retabel oder über ein an der Wand oberhalb des Altares anzubringendes Bild des Altartitels hat.

Die Prager Synode von 1565 begnügt sich mit der Bestimmung, es sollten alle Altäre außer dem Bilde des Heilandes auch erbauliche Darstellungen der Patrone zeigen, denen sie geweiht seien, ohne näher zu verordnen, welcher Art dieselben sein und wie sie angebracht werden sollten[5]. Ähnlich schreibt die Synode, die 1605 zu Prag gehalten wurde, nur vor: Altaria singula picturam habeant decentem[6].

Eine Segnung wird nach heutigem Brauch dem Retabel nicht zuteil. Das römische Pontifikale hat für sie kein Formular mehr. Im späteren Mittelalter verhielt es sich anders. Denn in den ihm entstammenden Pontifikalien findet sich neben anderen Segnungen fast regelmäßig auch eine Benedictio tabulae ante vel post altare collocandae, also ein Formular für die Segnung des Antependiums und des Retabels.

Dieselbe war übrigens recht einfach. Sie bestand aus dem gewöhnlichen Invitatorium: Adjutorium nostrum usw. Dominus vobiscum usw. und einer einzigen Segensoration, nach der die Tafel mit Weihwasser besprengt wurde. Die Oration lautete: „Lasset uns beten. O Gott, du Urheber aller Heiligung und Segnung, wir bitten deine Allmacht flehentlich, du wollest durch unseren Dienst diese Tafel, die durch den Eifer deiner Gläubigen an dem heiligen Altar angebracht werden soll, von allem Makel läutern und die Gnade deiner † Segnung und † Heiligung in Fülle über sie ausgießen. Durch unsern Herrn Jesum Christum usw. Amen.". Das Formular taucht erst im 13. Jahrhundert in den Pontifikalien auf; die früheren kennen es noch nicht. Sein Auftreten hängt zweifellos mit der steigenden Verbreitung zusammen, welche das Retabel im Verlauf des 13. Jahrhunderts gewann, und ist gleichsam der Ausdruck und das Echo derselben in den Pontifikalien.

Die Namen des Altaraufsatzes bieten wenig zu bemerken. Am häufigsten hieß er tabula (Tafel, Altartafel, franz. table, engl. table).

[1] Decr. auth. 4191.
[2] C. 69 (Hartzh. IV, 142).
[3] AA. eccl. Med. 802.
[4] L. c. 462.
[5] Hartzh. VII, 32.
[6] C. 12 (l. c. VIII, 690).

Wollte man ihn genauer als einen Schmuck über der Rückseite des Altares kennzeichnen, so nannte man ihn retrotabulum (reiretaule, retaule[7], retrotabularium[8], retabulum[9], französisch retable, spanisch retablo). Auch hieß er in dem gleichen Sinne retroaltare[10], postaltare[11], französisch postautel[12], englisch reredos, ursprünglich der Name des oberhalb der Rückseite des Altares angebrachten Behanges (= retrodossale)[13]. Auf den Bildtafelcharakter des Retabels weisen die von εἰκών sich herleitenden, in Italien gebräuchlichen Namen icona[14] und ancona[15] hin.

ZWEITES KAPITEL

DIE VERBINDUNG VON RETABEL UND ALTAR

I. DIE VERBINDUNG VON RETABEL UND ALTAR ZEITLICH BETRACHTET

Die Verbindung von Retabel und Altar kann zeitlich zweifacher Art sein. Sie ist entweder ständig, dauernd oder nur vorübergehend. Im ersten Fall ist das Retabel fest mit dem Altar verbunden, im zweiten dagegen nur lose, so daß es nach Belieben aufgestellt und wieder entfernt werden kann.

Heute, und so war es auch schon im späteren Mittelalter, ist das Retabel stets unbeweglich auf dem Altar errichtet. Die mächtigen Architekturen, welche Renaissance und Barock auf oder hinter dem Altar auftürmten, die großen Schreine und Bildertafeln, welche das ausgehende Mittelalter als Schmuck der Altäre schuf, und die zwar niedrigen, aber schweren Steinretabeln der frühen Gotik konnten nicht anders als fest auf oder hinter dem Altar angebracht werden, da es nicht anging, sie bald auf-, bald wieder wegzusetzen. Selbst die aus kostbaren Metallen angefertigten Retabeln, wie sie auch noch das späte Mittelalter entstehen sah, ließ man im 14. und 15. Jahrhundert in der Regel ständig auf dem Altar. So finden wir es in S. Marco zu Venedig, in der Jakobskapelle der Kathedrale zu Pistoja, in den Kathedralen zu Gerona und Valencia, desgleichen zu Xanten und Lüneburg, wo man kostbare, aus ottonischer Zeit stammende Goldfrontalien zu Retabeln gemacht hatte, u. a. Um solche zu schützen, sowie auch um sie für gewöhnlich den Blicken zu entziehen, versah man sie mit Flügeltüren, die man an den höheren Festen öffnete, damit an diesen das Retabel in seiner ganzen Pracht erstrahle. Tabulae altaris aperiuntur, lautet eine Anweisung, die an allen höheren Festen im Ordinarium von Laon wiederkehrt[1]. Zu Lüneburg ist die goldene Tafel heute verschwunden, erhalten aber haben sich noch die herrlichen vergoldeten Flügeltüren mit ihren zwei Reihen von geschnitzten Statuetten unter prächtigen gotischen Baldachinen. Im Dom zu Valencia hat sich noch der ganze Schrein, dem das Silberretabel einst eingefügt war, erhalten[2].

---

[7] Du Cange VII, 169 158.

[8] Vgl. oben S. 280.

[9] Martène l. 4, c. 24: Ritus eccl. Tolet; III, 167. So und nicht rotabulum ist wohl hier zu lesen.

[10] Vgl. oben S. 280.

[11] Necrol. Corbeiense bei D. C. VI, 431: VII idus Augusti frater Petrus de Sachiaco parvo fecit fieri postaltare argenteum deauratum, quod est super majus altare.

[12] Dehaisnes, Doc. 180: Compte de J. de Roisin et Jacques de Maubeuge, receveurs du comte de Hainaut (1307): 1 drap d'autel et 1 postautel de velvel; l. c. 235 Inventar des Grafen Robert von Artois (1331): 1 postautel de cendal des armes d'Arragon.

[13] Vgl. z. B. das Inventar des Priorats von Bridlington (Yorks.) aus dem Jahre 1541: The reredose at the high alter representing Criste and the assumption of our Lady and the 12 apostels ... ys excellently well wrought and as well gylted (Archaeol. XXIX, 272).

[14] Vgl. oben S. 279: Icona eburnea.

[15] Vgl. oben S. 282 die Verordnung des hl. Karl Borromäus und D. C. I, 243.

[1] U. Chevalier, Ordinaires de l'église cath. de Laon (Paris 1897) 43 und sonst oft.

[2] Er wurde in jüngerer Zeit zum Ersatz für das ehemalige Silberretabel mit vergoldetem Schnitzwerk gefüllt.

Ursprünglich war es nicht allgemein Brauch, daß man das Retabel ständig an Ort und Stelle beließ, wenn dieses aus kostbarem Metall gemacht war. Abt Erembert von Waussor bestimmte ja ausdrücklich, es sollten die beiden Tafeln, die er für den Hochaltar der Abteikirche gemacht hatte, nur an Festtagen aufgestellt werden. Ebenso erscheint noch in den Leges Palatinae Jakobs II. von Aragonien das retrotabularium als ein Schmuck, mit dem man den Altar nur an den hohen Festtagen versah, mit dem er sonst aber nicht ausgestattet war[3]. Dagegen waren die Retabeln von Broddetorp im Museum zu Stockholm, von Odder und Lisbjerg im Nationalmuseum zu Kopenhagen und von Sahl, von denen in einem späteren Kapitel ausführlich die Rede sein wird, sicher ihrer ganzen Anlage und Beschaffenheit nach bestimmt, ständig den Altar zu zieren. Gab es im 11. und 12. Jahrhundert auch schon bemalte Retabeln, so werden solche sicher ebenfalls dauernd auf oder hinter dem Altar angebracht gewesen sein. Die Steinretabeln, die sich aus dem späten 12. Jahrhundert erhalten haben, waren natürlich gerade wie die Steinretabeln der gotischen Zeit unbeweglich auf dem Altar aufgestellt.

II. DIE VERBINDUNG VON RETABEL UND ALTAR RÄUMLICH BETRACHTET

Räumlich war eine mannigfaltige Verbindung von Retabel und Altar möglich. Stand dieser frei, so konnte man das Retabel erstens auf der Mensa selbst aufstellen, man konnte es aber auch zweitens auf einen besonderen, hinter dem Altar errichteten und an ihn sich anlehnenden Unterbau setzen; drittens endlich konnte man es an der hinter dem Altar befindlichen Wand anbringen bzw. diese dadurch, daß man ihr eine architektonische Gliederung gab und sie mit Bildwerk versah, zu einem Retabel umbilden (Wandretabel), doch mußte dann Sorge getragen werden, daß für den Blick der Zusammenhang zwischen Retabel und Altar genügend zutage trat.

In den beiden ersten Fällen war die Verbindung eine wirkliche und förmliche, im dritten immerhin wenigstens eine ideelle und scheinbare. Das Retabel war ja in diesem letzten Fall nicht seiner selbst willen oder als bloße Dekoration an der Wand angebracht, sondern einzig oder doch wenigstens in erster Linie des Altares wegen als dessen Ergänzung, Ausstattung und Schmuck. Es erweckte aber auch, wenn es die erforderliche Breite erhalten hatte, wenn es genügend hoch über dem Fußboden lag und wenn auch sonst die Regeln der Perspektive beobachtet worden waren, durchaus den Schein, als sei es mit dem Altar unmittelbar verbunden, und ließ deshalb in diesem Falle klar und bestimmt erkennen, daß es mit dem Altar ein einheitliches Ganzes bilden sollte.

War der Altar einer Wand vorgebaut, so waren vier Möglichkeiten für die Verbindung von Altar und Retabel gegeben. Erstens ließ sich auch in diesem Falle das Retabel auf die Mensa setzen. Zweitens konnte man zwischen den Altarstipes und die Wand eine Aufmauerung einfügen, die als Untersatz des Retabels diente. Drittens vermochte man das Retabel an der hinter dem Altar befindlichen Wand zu befestigen oder diese in der vorhin angegebenen Weise zu einem Retabel auszugestalten (Wandretabel). Viertens endlich konnte man das Retabel in einer oberhalb des Altares angelegten Nische aufstellen oder eine über dem Altar

[3] C. 13, n. 382 (AA. SS. Juni. IV, p. LXVI).

befindliche Nische architektonisch zu einem Retabel ausgestalten (Nischenretabel).

In der Tat finden wir, daß alle angeführten Möglichkeiten bei den mittelalterlichen Retabelanlagen verwirklicht wurden. Zu beachten ist jedoch, daß die Praxis bezüglich der Verbindung von Altar und Retabel im Mittelalter sowohl nach Gegenden wie nach Zeiten vielfach wechselte, und daß sie nicht bloß in den verschiedenen Ländern mehr oder weniger verschieden war, indem man hier die eine, dort die andere bevorzugte, sondern daß sie auch in demselben Lande im Laufe der Zeit keineswegs immer dieselbe blieb.

In Deutschland war es im Mittelalter Regel, das Retabel auf die Mensa zu stellen. Man betrachtete es, wie es scheint, als einen Ersatz für Reliquiare. Wie man diese auf den Altar setzte, so mochte man es für entsprechend halten, mit den Heiligenbildern des Retabels ein gleiches zu tun. Ob der Altar frei stand oder einer Wand vorgebaut war, machte keinen Unterschied. In beiden Fällen errichtete man den Aufsatz regelmäßig auf der Mensa des Altares, nicht hinter ihr. Selbst die Steinretabeln pflegte man auf ihr anzubringen, was ja auch keine Schwierigkeit bot, weil die meist eine massive Aufmauerung darstellenden Altäre sehr wohl imstande waren, selbst ein Retabel aus Stein zu tragen. Für das Retabel hatte die Praxis den Vorteil, daß sie es ihm erschwerte, sich übermäßig in die Höhe und Breite zu entwickeln.

Im ganzen wurde in Deutschland während des Mittelalters nur sehr selten das Retabel anders als auf der Mensa angebracht. Auf einem Hinterbau sitzt es beispielsweise bei dem Hochaltar in S. Ursula zu Köln. Eine niedrige, horizontal abschließende Steintafel, die unter Spitzbogenarkaden Heiligenfiguren aufweist, bildete es hier die vordere Stütze der an ihrer Hinterseite von zwei Säulen getragenen Platte, auf welcher ein Behälter mit drei Reliquienschreinen quer zum Altar aufgestellt war. Ein anderes Beispiel bietet auf deutschem Boden der Hochaltar der Elisabethkirche zu Marburg, in deren Querarmen wir auch Retabeln finden, die einer über dem Altar angelegten stichbogigen Wandnische eingefügt sind. Die Wand hinter dem Altar ist beispielsweise zur Herstellung eines Retabels benutzt bei dem mitten vor dem Lettner errichteten Kreuzaltar des Domes zu Magdeburg.

Weniger einheitlich als in Deutschland war der Brauch in Frankreich. Allerdings wurde auch hier, zumal im Norden, das Retabel oft auf die Mensa gestellt, und zwar selbst, wenn es aus Stein bestand, doch wurde in diesem Fall der Altar nicht minder häufig mit einem Hinterbau versehen, auf dem man das Retabel anbrachte. Es geschah das namentlich, wenn man dieses zur Aufstellung von Reliquiaren oder Statuen verwerten wollte, wie es besonders beim Hochaltar von Kathedralen und Stiftskirchen üblich war. Das Retabel stellte in diesem Falle eine bald völlig horizontal abschließende, bald mit rechteckiger Überhöhung in der Mitte versehene Steintafel dar. Mit plastischem Bildwerk war dieselbe nicht immer ausgestattet; als Schmuck hatte sie dann jedoch entweder Gemälde oder einen, meist reich mit Bildwerk bestickten Behang, das sog. Retrofrontale oder Dossale. Reich an Anlagen dieser Art war einst die Abteikirche St-Denis. Leider sanken alle unter den Schlägen der fanatischen Revolutionsrotten in Trümmer[1]. Im Süden und im Zentrum von Frankreich scheint man bei den Nebenaltären nicht selten das Retabel in eine über dem Altar angebrachte Wandnische gesetzt zu haben. Ein vorzügliches Beispiel hierfür findet sich im linken Seitenschiff der Kathedrale zu Aix, das in diese aus der dortigen Karmeliterkirche übertragen wurde (Tafel 192). Andere lehrreiche Nischenretabeln gibt es in der Kathedrale zu Rodez (Tafel 294). Im Norden Frankreichs wurden Nebenaltäre, die einer Wand vorgestellt waren, gern in der Weise mit einem Retabel versehen, daß man die Wandfläche oberhalb derselben

[1] Hergestellt wurde mit Hilfe der Überbleibsel und auf Grund von Skizzen, die sich erhalten hatten, der oft abgebildete Altar der Muttergotteskapelle. Vgl. z. B. die Abb. bei Viollet, Arch. II, 42 und Schmid, Titelbild.

mit Baldachinen und Statuetten schmückte, ja sie mit einer förmlichen Architektur überzog. Ich nenne als bezeichnende Beispiele die beiden den Lettner in Ste-Madeleine zu Troyes flankierenden Retabeln, die freilich heute nicht nur des Altares entbehren, sondern auch Torsi sind, sowie die Retabeln der rechts und links vom Lettner der Kirche zu St-Florentin (Yonne) angebrachten Altäre. Andere befinden sich in St-Étienne zu Beauvais, in der Kathedrale zu Noyon, zu Larchant (Seine-et-Marne) und in St-Michel zu Bordeaux (Tafel 192).

Ein hervorragendes Retabel in einer der Kapellen von St-Jacques zu Perpignan, das sich stilistisch wie in seiner ganzen Anlage den spätgotischen spanischen Retabeln anschließt, sitzt, wie so manche dieser letzteren, auf einer dicht hinter dem Altar aufsteigenden Holzwand (Tafel 249).

In Italien wurde, wie es scheint, das Retabel bis in das 15. Jahrhundert hinein wie in Deutschland in der Regel auf die Mensa des Altares gestellt. Freilich haben sich kaum mehr Retabeln jener Zeit in ihrer ursprünglichen Aufstellung erhalten, doch haben wir einen Anhalt in den Altären, die aus dem 13. und 14. Jahrhundert in Italien noch vorhanden sind und fast ausnahmslos eines Hinterbaues für das Retabel entbehren[2]. Begreiflich übrigens; waren es doch in jener Zeit fast nur bemalte Holzretabeln, mit denen man die Altäre versah, Retabeln von wenig bedeutenden Maßverhältnissen, mäßiger Breite und mäßiger Höhe, so daß kein Grund vorlag, hinter der Mensa einen besonderen Unterbau für das Retabel zu schaffen. Es waren wahrscheinlich die großen Marmorretabeln, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Dom zu Modena (Katharinenkapelle), in S. Francesco zu Bologna, S. Eustorgio zu Mailand und der Kathedrale zu Arezzo entstanden, die ersten, für die man einen solchen hinter dem Altar zu errichten sich veranlaßt sah. Häufig wurde dann ein derartiger Hinterbau im 15. Jahrhundert, gleichviel, ob der Altar frei oder vor einer Wand stand. Bei den zahlreichen Steinretabeln, welche die Frührenaissance schuf, war er Regel. Indessen kam es auch wohl vor, daß man die Wand, vor der ein Altar stand, mit einer leichten ädikulaartigen Architektur versah, die ein Gemälde umschloß, und so zu einem Retabel umbildete. Ein schönes Beispiel bietet der Altar der Cappella della Rovere in S. Maria del Popolo zu Rom (Tafel 197). Überdachte den Altar ein Halbciborium, so verzichtete man auf ein Retabel und begnügte sich damit, die oberhalb des Altares befindliche Wandfläche mit einem Gemälde oder mit Reliefs zu versehen.

Wie es sich in Spanien vor dem 15. Jahrhundert bezüglich der Art der Verbindung von Altar und Retabel verhielt, ist aus der geringen Zahl der Beispiele, die aus dieser Zeit noch vorhanden sind, nicht genügend zu ersehen. Im 15. Jahrhundert wurde das Retabel daselbst meist auf einem unmittelbar hinter dem Altar errichteten Unterbau oder an der hinter ihm befindlichen Wand angebracht. Im zweiten Falle stand der Altar am häufigsten unmittelbar vor der mit dem Retabel geschmückten Wand, seltener wurde er in größerer oder geringerer Entfernung von derselben frei aufgestellt, wie es z. B. noch heute in der alten Kathedrale zu Salamanca (Tafel 193), in den Kathedralen zu Barcelona, Oviedo und Gerona, in S. Feliú zu Gerona u. a. der Fall ist. Für den Blick vom Schiff der Kirche aus zeigten Altar und Retabel dabei die Erscheinung einer einheitlichen Anlage (Tafel 193, 194 und 195).

Bei Nebenaltären wurde das Retabel auch wohl einer Nische eingefügt, die oberhalb des Altares in die Wand hineingetieft war. Interessante Anlagen dieser Art, bei denen zum Teil die Nische als solche verschwindet und das Retabel förmlich als Teil der Wand erscheint, finden sich beispielsweise in S. Gil (Tafel 197) und S. Lesmes zu Burgos, in S. Pablo zu Palencia, in der Kathedrale zu Salamanca (Tafel 196), in S. Esteban zu Murcia (Tafel 196) und S. Andrés zu Toledo.

---

[2] Auch der Hochaltar des Domes zu Arezzo hatte ursprünglich nicht den heutigen Hinterbau, der ihm erst um 1375 angefügt wurde und zugleich das Altarretabel und den Reliquienschrein des hl. Donatus trägt.

In den Niederlanden und den nordischen Ländern verhielt sich die Sache wohl ähnlich wie in Deutschland. In England, wo der Bruch mit der katholischen Vergangenheit leider allzu gründlich mit den Altären und Retabeln, welche das Mittelalter geschaffen hatte, aufgeräumt hat, wurde die Wand, der der Altar vorgebaut war, häufig zum Retabel ausgestaltet. Reste derartiger Retabeln finden sich beispielsweise noch in den Kathedralen zu Durham (Hochaltar) und Winchester (Hochaltar), in der Kapelle des Magdalenenkollegs, des New College und des All Souls College zu Oxford[3], in Heinrichs VII. Kapelle zu London, in Seabrokes Chantry Chapel in der Kathedrale zu Gloucester, in Wykehams Chantry Chapel in der Kathedrale zu Winchester, in der Prince Arthurs Chantry Chapel in der Kathedrale zu Worcester, in der ehemaligen Liebfrauenkapelle der Kathedrale zu Ely, an der Ostwand der nördlichen Abseite des Chores der Kathedrale zu Bristol, in der Kirche zu Ludlow (Salops) u. a. Daß man in England aber auch die Mensa zur Aufstellung des Retabels benutzte, bekunden die englischen Alabasteraltäre, die im 15. Jahrhundert in England in großer Zahl angefertigt und auch von dort nach Frankreich, Italien, Deutschland, dem Norden ausgeführt wurden, Flügelschreine von geringer Höhe, Tiefe und Breite, die ersichtlich bestimmt waren, auf der Mensa, und nicht auf einem besonderen Hinterbau ihren Platz zu erhalten.

In der Zeit der späten Renaissance und des Barocks kam es zwar auch noch oft genug vor, daß man das Retabel auf die Mensa des Altares setzte, doch geschah das nur bei bescheideneren, kleineren Retabeln. Stand der Altar vor einer Wand, so wurde diese, zumal unter der Herrschaft des späten Barocks oder Rokokos, bisweilen dadurch in ein Retabel umgewandelt, daß man sie durch flache Pilastervorlagen oder durch Halbsäulen, deren Kapitelle man mit einem Giebelstück versah und durch einen Sims verband, mit einer ädikulaartigen Umrahmung für das Altarbild ausstattete. Indessen begnügte man sich auch wohl damit, ein Bild in einem mehr oder weniger reich verzierten Rahmen oberhalb des Altares an ihr aufzuhängen.

In Italien schuf der Barock manche Retabelanlagen, bei denen das Retabel vor der Wand angebracht, der zu ihm gehörende Altar aber in größerer oder geringerer Entfernung frei vor demselben aufgestellt war, so daß er nicht mehr räumlich, sondern nur noch ideal mit ihm in Verbindung stand. Doch kam diese Einrichtung, die uns in Spanien schon im späten Mittelalter begegnet, nur beim Hochaltar zur Anwendung. Als Beispiel sei der auf Tafel 190 wiedergegebene Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche S. Marcellino zu Cremona angeführt. Das Retabel erhebt sich bei ihm etwa 1½ m hinter dem Altar vor der Abschlußwand des Chores; vom Schiff aus betrachtet, macht es jedoch den Eindruck, als ob es mit ihm unmittelbar zusammenhänge. In anderen Fällen ist freilich die Entfernung von Altar und Chor fast der ganzen Tiefe des letzteren gleich. Der Altar steht unter dem Eingangsbogen des Chores, das Retabel in seinem Scheitel. Zwischen Altar und Chor befindet sich das Chorgestühl. Man hat ersichtlich den Chorherren den Blick auf den Altar ermöglichen, anderseits aber auch nicht auf ein Retabel verzichten wollen. Die Lösung der Schwierigkeit suchte und fand man darin, daß man den Altaraufsatz an das Ende der Apsis verlegte, den Altar aber am Eingang des Chores aufstellte. Auch in diesen Fällen erscheint das Retabel vom Schiff der Kirche aus mit dem Altar in noch genügender Weise ideal verbunden.

Die Regel war in der Zeit der späten Renaissance und des Barocks, daß man das Retabel auf einem hinter dem Altar aufgeführten, fest an ihn sich anlehnenden Unterbau, der meist beiderseits mehr oder weniger über den Altar vortrat, aufbaute, gleichviel, ob letzterer frei oder vor einer Wand stand. So verhielt es sich nun

[3] Die Retabeln dieser Kapellen wurden in jüngerer Zeit wiederhergestellt und neu mit Statuetten versehen.

allenthalben in Italien, in Frankreich, in Spanien, in den Niederlanden, im katholischen Osten und auch in Deutschland.

Was insbesondere Deutschland anlangt, so hielt man dort bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts an der Praxis fest, die daselbst im ausgehenden Mittelalter allgemein war, d. h. man setzte noch immer nach wie vor das Retabel auf die Mensa des Altares. Brachte ja doch der Einfluß, den die von Italien her eindringende Renaissance in Deutschland auf das Retabel auszuüben anfing, für dessen Aufbau zunächst meist keine eingreifendere Veränderung, nicht einmal das Fortfallen der Flügel. Es war hauptsächlich die stilistische Behandlung der Einzelglieder, welche wechselte, indem an die Stelle gotischer Säulchen, Bogen, Simse, Profile, Ornamente, solche der Renaissance traten. Die Sache wurde erst anders, als die Einwirkung des neuen Stiles auch auf den konstruktiven Aufbau überzugreifen begann und die bisherigen Formen desselben durch die immer mehr sich einbürgernde Ädikulaform verdrängte. Retabeln dieser Art auf die Mensa zu stellen, war nur dann angängig, wenn sie von geringen Breiten- und Höhenverhältnissen waren. Ein besonderer Unterbau mußte namentlich für das Ädikularetabel geschaffen werden, als es in der Zeit des Barocks eine massigere Ausgestaltung fand, über den Altar hinaus in die Breite sich ausdehnte und natürlich entsprechend auch an Höhe mächtig zunahm. Die seit Ausgang des 16. Jahrhunderts auch in Deutschland sich stetig steigernde Vorliebe für möglichst wirkungsvolle, breit hingelagerte, riesenhaft sich auftürmende Ädikularetabeln, die selbst der breiteste und tiefste Altar nicht zu fassen vermochte, führte daher notwendig dazu, daß das Retabel auch dort im Gegensatz zu seinem früheren Charakter immer mehr zum Hinterbau wurde.

Sehr lehrreich ist für diesen Wechsel im Charakter des Retabels die Umwandlung, welche sich mit dem Hochaltar des Domes zu Erfurt vollzog, als man ihn 1706 mit seinem heutigen kolossalen, bis zum Gewölbe des Chores aufstrebenden Barockretabel ausstattete. Man wollte den alten Hochaltar, in dem sich eine geräumige, von der Rückseite her durch Tür und Stufen zugängliche Kammer befand, nicht zerstören, konnte aber auch das neue Riesenwerk unmöglich auf seiner Mensa aufbauen, die durch dasselbe ganz in Beschlag genommen worden wäre. Man fügte daher dem Altarstipes vorne ein Mauermassiv an, rückte die Mensa des Altares entsprechend nach vorne, versah die hintere Hälfte der Kammer des alten Stipes, die infolge des Verschiebens der Mensa ohne Decke war, mit einem korbbogigen Gewölbe und baute nun auf diesem die Mittelpartie des neuen Barockretabels auf. (Abb. Bd. 1, S. 218.)

Man mag es vielleicht angemessener finden, wenn das Retabel hinter dem Altar auf einem besonderen Unterbau, als wenn es auf der Mensa des Altares steht. Und doch kann man nicht sagen, daß es zum Heile des Retabelbaues war, als man ihn nicht mehr auf der Mensa, sondern hinter derselben anbrachte. Es war damit allen Ausschreitungen Tür und Tor geöffnet. Die barocken Riesenretabel, machtvolle Haufen schwerster, massigster Architekturstücke, aber arm an Geist, weil arm an Bildwerk, welches allein dem Retabel seine Bedeutung verleiht, wären nie zustande gekommen, wenn das Altarretabel nicht Hinterbau geworden wäre.

Ein anderer mit diesem Wandel innerlich zusammenhängender Nachteil war, daß dasjenige, was im Grunde nur Nebensache war, oft genug sich als Hauptsache geltend machte, das Retabel nämlich, während das, was in Wirklichkeit die Hauptsache war, der Altar, zu einem bloßen Anhängsel und Vorbau herabgewürdigt wurde. Kein Zweifel, vor zahlreichen Kolossalretabeln, welche der Barock schuf, hat der Altar seine hervorragende Bedeutung in bedauerlichem Maße verloren. Altar und Zelebrans verschwinden förmlich

gegenüber den Riesenarchitekturen, die hinter dem Altar sich machtvoll emporrecken und alle Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen.

Als die christliche Kunst in Deutschland nach der Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Wiedererstehung feierte, kehrte man deshalb mit Recht dort bei neuen Altar- und Retabelbauten zu der Gepflogenheit zurück, welche das deutsche Mittelalter selbst bei seinen größten Retabeln zu beobachten pflegte, indem man den Altaraufsatz wieder auf die Mensa selbst setzte. Einer übermäßigen, den Altar und den an ihm tätigen Liturgen erdrückenden Entwicklung und Wirkung des Retabels war damit von selbst vorgebeugt. Freilich kommt es zuletzt wenig darauf an, ob das Retabel auf der Mensa selbst oder auf einem besonderen Unterbau ruht, wofern es nur die ihm durch die Bedeutung des Altares vorgezeichneten bescheidenen Maßverhältnisse innehält.

DRITTES KAPITEL

MATERIAL DES RETABELS

I. METALLRETABELN

Wie das Mittelalter viele kostbare Altarfrontalien aus Gold, Silber oder vergoldetem Kupfer schuf, so brachte es auch manche Retabeln aus dem gleichen Material hervor, wenn auch ihre Zahl wohl nicht so groß war wie die der Metallfrontalien, die es entstehen ließ. Die Retabeln des 11. Jahrhunderts, von denen wir Kunde haben, gehören alle zu ihnen. Leider erhalten wir über die meisten keinerlei nähere Aufschlüsse.

Von den drei Retabeln, welche Wibald von Stablo anfertigen ließ, bildete eines die Ausstattung des Hochaltares der Abteikirche. Es war aus Gold gemacht und zeigte Darstellungen aus der Passion und der Verherrlichung des Erlösers sowie die Bilder Wibalds und der Kaiserin Irene, der Gemahlin Manuels I., die es gestiftet hatte. Im Jahre 1628 einer Erneuerung unterzogen, wurde es 1792 beim Herannahen der Franzosen geflüchtet, zwei Jahre später aber eingeschmolzen, um dem Abt und den Mönchen in ihrem Exil Unterhalt zu bieten[1].

Das zweite Retabel errichtete Wibald auf dem Altar des hl. Remaklus. Es bestand aus Silber. In der Mitte zeigte es eine tabernakelartige Nische, die den Schrein des Heiligen enthielt, rechts und links je vier quadratische Felder, die in zwei Reihen geordnet waren und Szenen aus dem Leben des Altarpatrones aufwiesen (Tafel 198). Über dem Sims, der die obere Reihe nach oben zu begrenzte, stieg in der ganzen Breite der Tafel ein Rundbogen auf. Er war rings mit einem Blattfries geziert, der beiderseits von einer Inschrift begleitet war. Die obere verewigte Wibald als den Stifter des Retabels und drohte den Bann allen an, welche dasselbe zerstören würden, die untere bildete ein Verzeichnis der Liegenschaften der Abtei. In dem von dem Bogen umschlossenen Feld war oberhalb des Tabernakels Christus, umgeben von den allegorischen Figuren der Kardinaltugenden und den Symbolen der Evangelisten, dargestellt; seine seitlichen Flächen waren durch eine Leiste in zwei Zonen geteilt, von denen die obere beiderseits anbetende Engel, die untere links den Baum der Erkenntnis zwischen Henoch und Elias, rechts den Baum des Lebens zwischen einem Cherub und dem hl. Remaklus zeigte. Außerdem waren in den beiden unteren Reihen die Paradiesesströme abgebildet. Das Retabel, ein großartiges Werk, war 1661 noch an Ort und Stelle, wie eine damals angefertigte und noch er-

[1] Jules Helbig, La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége (Bruges 1890) 56 f.; eine kurze Beschreibung aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts in Martène et Durand, Voyage littéraire de deux Bénédictins II (Paris 1724) 151 f.

haltene Abbildung desselben beweist[2]. Das dritte Retabel ließ Wibald für den Hochaltar der Abteikirche zu Malmedy anfertigen. Es bestand aus vergoldetem Silber und enthielt die Darstellungen Christi, die vier Evangelisten und die zwölf Apostel. 1587 wurde es eine Beute des raublustigen Martin Schenk und seiner Horden[3].

Zu Angers stiftete Bischof Normand de Doué (1149—1155) ein Retabel aus vergoldetem Silber für den Hochaltar seiner Kathedrale. Es zeigte Darstellungen aus dem Marienleben. Im 18. Jahrhundert wurde es samt dem zugehörigen Frontale von Bischof Jean de Vaugirault verkauft, um aus dem Erlös neues Chorgestühl anzuschaffen[4]. Der Kathedrale zu Bourges schenkte Erzbischof Wulgrin († 1136) ein Retabel aus vergoldetem Silber, über dessen Beschaffenheit jedoch ebensowenig nähere Nachrichten vorliegen, wie über das Silberretabel des Dreifaltigkeitsaltares in St-Vaast zu Arras, von dem wir durch ein Inventar des 12. Jahrhunderts Kunde haben[5]. Eine silberne vergoldete Altartafel im Dom zu Osnabrück, die wohl auch noch bis in das 12. Jahrhundert hinaufreichte, wurde 1633 zerstört und der aus ihr gewonnene Silberertrag veräußert, damit das Kapitel seinen Anteil an der der Stadt infolge ihrer Kapitulation vom 2. September jenes Jahres auferlegten Kriegskontribution bezahlen konnte[6].

Ein herrliches Retabel des 12. Jahrhunderts schmückte bis 1760 den Hochaltar der Kathedrale zu Sens. Es war aus Gold gemacht, 3 m lang und 1,13 m hoch. Man hat es als eine Schöpfung des Erzbischofs Sevinus (977—991), ja als karolingisch bezeichnet[7], doch mit Unrecht. Die Abbildung, die sich von ihm erhalten hat, ist allerdings zu ausdruckslos, als daß sie uns durch den Stil des Bildwerkes und Ornaments zuverlässige Auskunft über seine Entstehungszeit zu geben vermöchte, doch fehlt es nicht an anderen Momenten, welche keinen Zweifel lassen, daß es erst im 12. Jahrhundert geschaffen wurde. Es sind 1. der ausgesprochen leoninische Charakter der zahlreichen Inschriften, welche alle Darstellungen begleiten, 2. die Gliederung des Mittelfeldes, welche durchaus auf das 12. Jahrhundert hinweist und erst in diesem ihre Parallelen hat[8], 3. die Figur der thronenden allerseligsten Jungfrau mit der Lilie in der erhobenen Rechten, eine Darstellung, die ihr Gegenstück auf manchen Siegeln des 12. und 13. Jahrhunderts findet, endlich 4. die außerordentliche Länge des Retabels, die einen Altar voraussetzt, wie ihn die karolingische Zeit und das 10. Jahrhundert noch nicht kannten, sondern erst das 12. Jahrhundert zu schaffen begann. Das Retabel wird aus der Zeit der Erbauung der heutigen Kathedrale, d. i. aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, stammen.

Das Retabel gliederte sich in drei Abteilungen. Die mittlere enthielt in einem über Eck gestellten Quadrat die Darstellung der Majestas in reich entwickelter vierpaßartiger Umrahmung, in den Zwickeln des Quadrates Engelsfiguren in dreiviertelkreisförmiger Einfassung. Die seitlichen Abteilungen waren durch Leistenwerk in je fünf Felder aufgeteilt. Das mittlere, das die Form eines Rundmedaillons hatte, umschloß rechts ein Bild der thronenden Jungfrau, links das des thronenden Täufers. Von den vier anderen Feldern zeigten beiderseits die zwei an die mittlere Abteilung anstoßenden die Figuren der schreibenden Evangelisten nebst ihren Symbolen, die zwei an den Ecken gelegenen aber Darstellungen aus der Geschichte des hl. Stephanus. In den beiden oberen Ecken war die Predigt des hl. Stephanus vor dem hohen Rat dargestellt, in den beiden unteren die Steinigung des Heiligen. Oben sah man links den predigenden Erzdiakon, rechts den hohen Rat, unten die steinigenden

---

[2] Sie wurde 1882 im Staatsarchiv in einem Bündel von Akten entdeckt, die sich auf einen von der Abtei Stavelot 1661 geführten Prozeß bezogen. Vgl. Helbig a. a. O. 56 nebst Abbildung und Beschreibung der Zeichnung.

[3] Helbig a. a. O. 61.

[4] Bullet. monum. XLVIII (1882) 374; Roh. II, 48.

[5] Dehaisnes, Docum. 45.

[6] Mithoff VI, 109.

[7] Sommerard, Les arts au moyen-âge V (Paris 1846) 246; Roh. I, 188; Labarte II, 169.

[8] Vgl. z. B. G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei (Leipzig 1908) Tfl. 40: Miniatur aus der Gumpertsbibel zu Erlangen (ca. 1200).

Juden links, Saulus, auf einem Haufen Gewandstücken sitzend, rechts. Der Rahmen und das Leistenwerk des Retabels, das 1760 auf Befehl Ludwigs XV. gegen eine Entschädigung von 40 000 Franken in die Münze wandern mußte, war mit Edelsteinen reich besetzt[9].

Altarretabeln aus Metall, die dem 12. Jahrhundert angehören, haben sich nur in geringer Zahl unversehrt erhalten. Es sind zudem weder künstlerisch die bedeutendsten noch materiell die wertvollsten, da sie nur aus vergoldetem Kupfer bestehen. Doch dürften sie es gerade diesem letzteren Umstande verdanken, daß nicht auch sie zugrunde gingen.

Im Cluny-Museum befindet sich ein aus St. Castor zu Koblenz stammendes Metallretabel des 12. Jahrhunderts (Tafel 198). Es stellt eine rechteckige, 2,17 m lange, 57 cm hohe Tafel dar, die in der Mitte der Oberseite eine 67 cm breite, 29 cm hohe halbkreisförmige Überhöhung hat. Letztere umschließt die Halbfigur Christi, während die Tafel selbst die sitzenden Bilder der zwölf Apostel enthält. Sie sind zu sechs Paaren angeordnet, die durch ein Säulchen voneinander getrennt werden. Von Christus gehen Strahlen auf die Apostel aus, über deren mit Email geschmückten Nimben eine Flamme schwebt. Wahrscheinlich befand sich ursprünglich über dem Kapitell des mittleren Säulchens unterhalb der Figur Christi die Taube des Heiligen Geistes. Denn das Bildwerk stellt nach der Inschrift, die unterhalb des oberen Rahmens des Retabels angebracht ist, die Sendung des Heiligen Geistes dar. Sie lautet: Factus est repente de caelo sonitus tamquam advenientis spiritus vehementis et replevit totam domum, ubi erant sedentes et repleti sunt omnes spiritu sancto. Die Bekleidung des Rahmens des Retabels ist auf der Platte mit gravierten Ranken, auf der Schräge mit gestanztem romanischen Blattwerk belebt. Die Säulchen, welche heute die Apostelpaare scheiden, sind das Werk einer modernen Restauration[10]. Das Retabel wird der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehören.

Nur 15 cm hoch ist das Retabel des Altares aus Broddetorp im Museum zu Stockholm, doch trägt es in der Mitte ein 1,42 m hohes Kreuz, dem auf den Ecken pyramidenartig sich verjüngende, mit einem Knauf abschließende Pfosten von 25 cm Höhe entsprechen. Lang ist es 1,28 m. Seine Kupferbekleidung zeigt auf der schmalen Umrahmung eine Inschrift, welche die einst im Altare beigesetzten Reliquien aufzählt, auf der Vertiefung einen schönen Rankenfries, dem eine lebendig bewegte Jagdszene in Gestalt der bekannten Begebenheit aus der Legende des hl. Hubertus oder des hl. Eustachius eingefügt ist. Inschrift und Fries sind in Gold auf Firnisbrand ausgeführt.

Reicher entwickelt und wirkungsvoller sind die Retabeln aus Odder und Lisbjerg im Nationalmuseum zu Kopenhagen. Das Retabel aus Lisbjerg (Tafel 199) ist 40½ cm hoch und 1,60 m breit. In der Mitte weist es unter einem über den Rahmen ein wenig hinaustretenden Kleeblattbogen den thronenden Erlöser auf. Die den Bogen tragenden Pilaster haben statt des Kapitells eine Scheibe mit den Figuren von Sonne und Mond. Beiderseits des Mittelbildes stehen unter Rundbogenarkaden die zwölf Apostel, oberhalb deren auf Firnisbrandgrund eine Inschrift angebracht ist. Figuren und Architekturen sind getrieben, desgleichen der Rankenfries, welcher die Umrahmung oben und an den Seiten belebt, während das Rankenwerk unten auf dem Rahmen in Gold auf brüniertem Grund gearbeitet ist. Über dem Retabel erhebt sich in der Mitte ein Kreuz; auf den Ecken steigt von einem mit vier kleinen und einer großen Scheibe geschmückten Untersatz ein das Kreuz umschließender Rundbogen auf. Von den beiden großen Scheiben enthält eine eine getriebene Darstellung Abrahams, des Seelenvaters; auf der anderen erblickt man in gleicher Aus-

[9] Eine Angabe aller Inschriften bei Sommerard a. a. O. 248 f. und bei Roh. I, 188 f. Eine Wiedergabe der noch vorhandenen Abbildung des Retabels bei Sommerard 9e sér. Tfl. XIII.

[10] Vgl. über das Retabel namentlich auch Falke-Frauberger 94 und Tfl. 93.

führung Abrahams Opfer. Der Bogen ist mit einem in Gold auf braunem Grund gearbeiteten Rankenfries und einem Seilstab geschmückt. Auf seinem Scheitel sitzt als Bekrönung eine Folge von sieben Arkaden, die nach der Mitte zu an Höhe zunehmen und die Reliefbilder des thronenden Erlösers, Marias, der hll. Cosmas und Damianus sowie zweier Engel enthalten. Auf der den Bogen am äußeren Rand abschließenden Leiste steht eine Inschrift. Die Inschrift unten auf dem Retabel lautet ergänzt: Omnibus exutis, rex, et tua jussa secutis, quae fuerit merces dic, rex, qui cuncta coherces; ante meum vultum cum nil remanebit inultum. Auf dem Bogen liest man: In crucis hoc signo dantur medicamenta ligno — Hic sanatur homo qui traxit vulnera pomo — Qualia cernis, homo, pro te cruciamina porto — credito nec dubita mors mea tua vita — Absque notitia creatoris sui omnis homo pecus. Die Gesamthöhe des Aufsatzes beträgt bis zur Spitze der im Bogenscheitel stehenden mittleren Arkade 1,70 m.

Das Retabel aus Odder (Tafel 199) ist von dem Lisbjerger nicht wesentlich verschieden. Es besteht gleichfalls aus einer rechteckigen, mit der Figur des thronenden Christus und mit Apostelfiguren geschmückten Tafel, einem auf der Mitte dieser letzteren sitzenden Kreuz und einem großen, das Kreuz umrahmenden Rundbogen. Statt sechs Arkaden und sechs Apostel zeigt es jedoch beiderseits des Erlösers von beiden nur fünf. Figuren und Arkaden haben ein kräftiges Relief, was ihre Wirkung nicht wenig erhöht. Sehr elegant ist der Kleeblattbogen, der sich über der Mittelfigur aufschwingt. Der Rundbogen, welcher die Umrahmung des Kreuzes bildet, steigt von förmlichen, mit einem Kapitell versehenen Pilastern auf, die auf den Enden der Tafel sitzen. Im Scheitel des Bogens ist ein spitzovales Medaillon mit der Darstellung des auffahrenden Gottessohnes angebracht. Die Höhe der Tafel beträgt 36 cm, ihre Breite 1,73 m, die Gesamthöhe des Retabels ca. 1,60 m.

Die glänzendste und interessanteste Entfaltung hat der in den Retabeln von Odder und Lisbjerg verkörperte Typus in dem Metallretabel zu Sahl in Jütland gefunden (Tafel 200). Tafel und Bogen sind zu einem organisch sich aufbauenden, reich entwickelten architektonischen Gebilde geworden. Fünf mit torbogenartigen Nischen versehene Turmbauten, von denen die beiden das Retabel seitlich abschließenden besonders kraftvoll ausgestaltet sind, werden durch horizontal abschließende Zwischenstücke verbunden. Unter dem mittleren Turm thront Christus, unter den anderen steht je ein Apostel. Die übrigen Apostel sind paarweise in den eine Nische bildenden Zwischenstücken angebracht. Über dem oben von Rundtürmchen flankierten mittleren Turmbau erhebt sich ein Kruzifix; die beiden anderen etwas schmäleren inneren Türme, die mit Zinnen enden, tragen eine Statuette der Schmerzensmutter und des Lieblingsjüngers. Über den hoch aufstrebenden Ecktürmen sitzt zwischen zwei dreigeschossigen, derb gegliederten Türmchen als Widerlagern der Bogen. Über seinem Scheitel erhebt sich ein mit Rundtürmchen besetzter, von einer Kuppel bekrönter Bau, vor dem drei ein Spruchband haltende Personen thronen. Die mittlere ist bartlos; auf ihrem Spruchband liest man Sapientia. Es handelt sich bei ihnen zweifellos um eine, freilich nicht gewöhnliche Darstellung der Trinität. Das Retabel mißt in der Breite 1,83 m, in der Höhe bis zur Spitze des Kuppelbaues des Bogens ca. 2,10 m.

Eine rechteckige Tafel ist das jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Köln befindliche Metallretabel aus St. Ursula daselbst (Tafel 203). Es ist 2,18 m lang und 1,14 m hoch. Ursprünglich dürfte es den Hochaltar geschmückt haben, nach Erbauung des heutigen Chores und der Errichtung des jetzigen Hochaltares aber wurde es, wie es scheint, auf dem Volksaltar vor dem Chor aufgestellt. Das Retabel zeigt die im 11. und 12. Jahrhundert bei den Frontalien so beliebte Gliederung. Es ist nämlich durch senkrechte Leisten in drei Abteilungen geschieden. Der mittleren ist ein länglicher Vierpaß eingefügt, die seitlichen sind durch eine wagrechte Leiste in zwei Zonen aufgeteilt, deren jede mit je drei rundbogigen Arkaden gefüllt ist. Leisten, Einfassung des Vierpasses, Säulchen, Bogenzwickel und äußerer Rahmen sind mit vor-

züglich ausgeführten Emailplättchen verziert, die auf dem Rahmen und den Leisten mit gestanzten Plättchen abwechseln. Das Retabel entstand gegen 1200. Leider ist sein ursprüngliches Bildwerk nicht mehr vorhanden. Es wurde im späten 14. Jahrhundert durch Malereien ersetzt, die im 19. eine Übermalung erfuhren.

Um 1200 wurde auch wohl das Metallretabel in S. Domingo de Silos bei Burgos geschaffen, ein durch seine Technik bemerkenswertes Werk. Es ist 2,53 m lang, aber nur 52 cm hoch. In der Mitte enthält es eine kreisförmige Scheibe mit der Darstellung des Gotteslammes. Ihre vergoldete Einfassung ist mit Ranken belebt; die Steine, die derselben einst aufgesetzt waren, sind heute verschwunden. Der Grund der Scheibe ist in Firnisbrand ausgeführt, von dem das Lamm Gottes in vergoldetem Relief vortritt. Rechts und links schließt sich an die Scheibe eine Folge von Architekturen an. Jede besteht aus drei Arkaden, einer breiten mittleren und zwei schmäleren seitlichen, über denen sich reich entwickelte Kuppel- und Turmbauten erheben. Unter der mittleren steht jedesmal die Figur eines Apostels. Architekturen und Figuren sind graviert und vergoldet, der Grund ist brüniert. Die Einfassung des Ganzen besteht aus einem doppelten Fries. Der innere ist vergoldet und zeigt graviertes, krauses, romanisches Rankenwerk. Von den Bergkristallen, mit denen er geschmückt war, sind nur noch zehn vorhanden. Der äußere Fries ist mit einer in Gold auf Firnisemail ausgeführten arabischen Inschrift verziert, gegenständig zueinander angeordneten sog. kufischen Buchstaben, die sich stetig wiederholen[11].

Von den Metallretabeln des 13. Jahrhunderts haben sich nur zwei erhalten. Beide sind Schöpfungen der Limousiner Emailindustrie.

Eines stammt aus dem vorhin erwähnten Kloster Silos und befindet sich heute im Museum zu Burgos (Tafel 204). Es ist 2,34 m lang und 81 cm hoch. Die Mitte nimmt umrahmt von spitzovaler, mit Steinen besetzter Einfassung ein thronender Christus ein. Die Zwickel der Mandorla enthalten die Evangelistenzeichen, zu beiden Seiten des Mittelbildes aber stehen unter Rundbogenarkaden, über denen sich kuppelartige Architekturen erheben, die Apostel. Die reich ornamentierten vergoldeten Säulchen, Bogen und Architekturen treten in kräftigem Relief vor, desgleichen die vergoldeten Köpfe der im übrigen in Limousiner Email ausgeführten Figuren. Auf der Umrahmung der Tafel wechseln oben und unten rechteckige Emailplättchen mit gravierten Scheiben, die ehedem mit je fünf Bergkristallen besetzt waren; an den Seiten finden sich auf ihr nur Emailplättchen als Schmuck. Unterhalb des unter den Arkaden sich hinziehenden Frieses zeigte das Retabel früher die Überreste von neun Bogen, um die herum einst als Verzierung Kristalle angebracht waren, wie Reste der Fassungen bekundeten. Wahrscheinlich bestand das Retabel ursprünglich aus zwei Reihen von Arkaden, von denen sich jedoch nur die obere erhielt[12].

Auch das zweite Limousiner Retabel befindet sich in Spanien, im Heiligtum von S. Miguel in Excelsis auf dem Aralar (Navarra). Es ist im ganzen vorzüglich erhalten und sogar noch mit den alten Steinen geschmückt (Tafel 200). Vertikal in drei Abteilungen geschieden, enthält es in der mittleren die thronende Gottesmutter mit dem Jesuskinde in langgezogener achtpaßförmiger, mit Steinen besetzter Umrahmung, in deren Zwickeln die Evangelistensymbole angebracht sind. Die beiden seitlichen sind durch einen gleichfalls mit Steinen verzierten Fries in zwei Zonen aufgeteilt, die sich beide in je drei Rundbogenarkaden gliedern. Unter den Arkaden, deren Säulchen mit durchbrochenem Blattwerk am Schaft verziert sind, stehen in der oberen Reihe Apostelfiguren, in der unteren links die Gestalten der heiligen drei Könige, rechts der hl. Michael, eine nicht näher charakterisierte Heilige und eine nicht nimbierte männliche Figur, die wohl den Stifter darstellen dürfte. Den oberen Abschluß des Retabels bildet ein niedriger, in der Mitte überhöhter Aufsatz. Er

[11] Dom Eug. Roulin, L'ancien trésor de l'abbaye de Silos (Paris 1901) 54 f. mit Abb.

[12] Das Retabel befindet sich heute hinter Glas und Rahmen; leider wurden unten die Bogenreste abgeschnitten. Vgl. über das Retabel auch Dom Roulin a. a. O. 41 f.

weist in der Mitte zwischen je zwei rechteckigen mit der Figur eines Apostels geschmückten Emailplatten fünf in Form eines Kreuzes angeordnete große Bergkristalle auf. Im übrigen ist er beiderseits mit je neun leicht gebuckelten runden Emailscheiben besetzt, die mit menschlichen Figuren, phantastischem Getier und Rankenwerk auf blauem Emailgrund verziert sind. Der Aufsatz ist zweifellos ebensowenig ursprünglich wie die wulstige Umrahmung, welche das ganze Retabel umgibt, und wie diese wohl ein Erzeugnis der Wiederherstellungsarbeiten, denen dasselbe laut einer unter ihm angebrachten Inschrift 1765 unterzogen wurde. Verschwunden ist heute das ursprüngliche Rahmenwerk bis auf einen Teil der Emailscheiben und einige Kristalle, mit denen dasselbe geschmückt war. Denn die Scheiben und Kristalle, mit welchen gegenwärtig der Aufsatz ausgestattet ist, werden ehedem das jetzt fehlende Rahmenwerk verziert haben. Das Retabel ist jetzt 2 m breit und 1,14 hoch. Seine Breite wird einst etwas größer gewesen sein, da zur Zeit an den Seiten die alte Umrahmung völlig mangelt, seine Höhe aber der ursprünglichen gleichkommen, da der heutige Aufsatz etwa dieselbe Höhe haben dürfte, wie früher der untere und obere Rahmen zusammen. In der Behandlung der Architekturen der Figuren und des mit graviertem Rankenwerk belebten Grundes des Bildwerkes, in der ungemein ausgiebigen Verwendung von Steinschmuck wie auch in der Art seiner Verwendung zeigt das Retabel große Übereinstimmung mit demjenigen im Museum zu Burgos[13]. Dom Roulin hält es für sehr möglich, daß die Tafel anfänglich ein Frontale war[14], doch wohl ohne Grund. Die Höhe von 1,14 m, die ihr sicher schon ursprünglich eigen war, weist darauf hin, daß sie stets ein Altaraufsatz war.

Auch zu Grandmont (Haute Vienne) gab es vordem ein mit Limousiner Email geschmücktes Retabel des 13. Jahrhunderts, das den Hochaltar der Abteikirche zierte. Es zeigte einer Angabe aus dem 16. Jahrhundert zufolge Szenen aus dem Alten und Neuen Testament in Relief auf blauem Emailgrund. Im Jahre 1760 von seinem Platze entfernt, wurde es 1789 nach Aufhebung der Abtei als altes Kupfer verkauft[15].

Der große Aufschwung, den die Herstellung geschnitzter und gemalter Retabeln im 14. und 15. Jahrhundert nahm und die hohe Blüte, zu der diese sich bereits im 14. entfaltete, wirkten begreiflicherweise auf die Anfertigung von Metallretabeln nicht förderlich ein, zumal man diesen angesichts der Entwicklung, die mittlerweile das Retabel erfahren hatte, nicht mehr die Form von schlichten Tafeln geben konnte, wie es ehedem geschehen war. Immerhin entstanden auch in dieser Zeit noch verschiedene kostbare Metallretabeln, darunter zwei, die zu den hervorragendsten ihrer Art, die je geschaffen wurden, gehören, die Pala d'oro in S. Marco zu Venedig und das Jakobusretabel in der Kathedrale zu Pistoja; beide übrigens Umarbeitungen eines älteren Retabels.

Die Pala d'oro ist hervorgegangen aus einem Retabel, das der Doge Ordelafo Falieri nach des Andreas Dandolo Chronik 1105 zu Konstantinopel anfertigen ließ[16]. Labarte deutet allerdings die Angabe des Chronicon dahin, als habe der Doge lediglich das Frontale, welches der Doge Orseolo nach des Johannes Diakonus Chronicon Venetum[17] 976 zu Konstantinopel machen ließ, auf den Altar des hl. Markus gesetzt, also aus dem Frontale ein Retabel gemacht[18]. Allein erstens bestand die tabula

[13] Vgl. auch Revue LI (1903) 292 f. mit guten Abbildungen. Eine sehr ungenaue farbige Abbildung in Museo español de Antegüedades VI (Madrid 1875) 415.

[14] Revue l. c. 29 7.

[15] Labarte III, 678; Annales archéol. IV (1846) 288.

[16] Chron. Venet. l. 9, c. 11 (Murat. Rer. ital. SS. XII, 269): Sequenti anno (1105) dux tabulam auream gemmis et perlis mirifice Constantinopoli fabricatam, pro uberiori reverentia beati Marci evangelistae super eius altari deposuit, quae aliquibus interjectis thesauris aucta usque in hodiernum extitit.

[17] M. G. SS. VII, 26.

[18] Hist. des arts industr. III, 409 f.

Orseolos nicht aus Gold, sondern aus Gold und Silber, zweitens bezeichnet die Inschrift auf der Pala d'oro die Pala des Dogen Falieri als nova facta, während sie die Arbeiten, welche 1209 der Doge Ziani und 1345 der Doge Dandolo an ihr vornahmen, Erneuerungen nennt, und zwar in offenbarem Gegensatz zu dem „nova facta": Anno milleno centeno jungito quinto — Tunc Ordelaphus Faledrus in urbe ducabat — H a e c n o v a f a c t a fuit gemmis ditissima pala — Quae renovata fuit te, Petre ducante Ziani — Anno milleno bis centenoque noveno . . . Post quadrageno quinto post mille trecentos — Dandalus Andreas praeclarus honore ducabat — Tunc vetus haec pala gemmis pretiosa n o v a t u r. Da die letzte Restauration unter dem Dogen Andreas Dandolo († 1354) stattfand, sind die Verse ersichtlich der beste Kommentar zu der angeführten Stelle der von ihm geschriebenen Chronik. Drittens reicht keine der 83 großen Emailplatten über das 12. Jahrhundert hinaus[19].

Die Erneuerung, welche der Doge Ziani dem Retabel 1209 angedeihen ließ, war wohl nicht sehr eingreifend, um so gründlicher dagegen diejenige von 1345. Die getriebene Bekleidung des Rahmens, die Innengliederung mit ihren Leisten, Bogen, Giebeln, Arkaden, Krabben, Firstblumen, Zackenkämmen trägt ausgesprochen den Charakter einer Schöpfung des 14. Jahrhunderts an sich. Selbst von den Emailplatten gehören manche der Zeit der letzten Erneuerung unter Dandolo an.

Das Retabel besteht aus zwei selbständigen Tafeln, die ihren gesonderten Rahmen haben. Heute steht die niedrigere auf der höheren, ursprünglich war es dagegen wohl umgekehrt und jene die Predella (Tafel 201).

Die heutige obere Tafel zeigt in der Mitte das Emailbild des hl. Michael in vierpaßförmiger Umrahmung, rechts und links unter rundbogigen mit Krabben und Firstblume geschmückten Arkaden in Zellenschmelz ausgeführte Darstellungen des Einzuges, der Kreuzigung und der Auferstehung, der Himmelfahrt, der Sendung des Heiligen Geistes und des Heimganges Marias. Die Zwickel des Vierpasses und der Arkaden sind mit Emailscheibchen, Edelsteinen und Perlen wie besät. Auf der unteren Tafel nimmt eine große Scheibe mit dem Bilde des thronenden Christus die Mitte ein; um sie herum sind vier kleinere Scheiben mit den Bildern der Evangelisten angebracht; unter ihr sehen wir drei Emailplatten mit den Figuren Marias, des Dogen Falieri und der Kaiserin Irene, über ihr fünf Platten, von welchen die mittlere die Darstellung der sog. Hetoimasie enthält, einen reichgeschmückten Thron, auf dem, überragt von der Taube und dem Kreuz, das Evangelium ruht, die vier anderen aber zwei Cherubim sowie zwei anbetende Engel aufweisen. Rechts und links zeigt die Tafel drei Reihen von Emailbildern übereinander. In der oberen Reihe gewahren wir beiderseits je sechs Engelfiguren, in der zweiten die fast doppelt so großen Bilder von je sechs Aposteln, in der unteren je sechs Prophetengestalten. Alle Bilder stehen unter Bogen, die in der mittleren Zone mit Ziergiebeln versehen sind, und werden durch breite, mit Edelsteinen besetzte Leisten voneinander getrennt. Oben und an den Seiten zieht sich um alle diese Darstellungen eine von siebenundzwanzig quadratischen Emailplatten gebildete Einfassung. Elf derselben geben Szenen aus dem Leben und Leiden Christi wieder; sechs enthalten Heiligenfiguren, die übrigen Begebenheiten aus der Legende des hl. Markus. Alle Emails zeigen den Charakter von Zellenschmelzen. Künstlerisch betrachtet sind sie von sehr ungleichem Wert; neben Meisterwerken gibt es unter ihnen manche, die recht handwerksmäßig ausgeführt sind. Für die Gesamtwirkung des Retabels ist das freilich nicht von Bedeutung; muß man doch unmittelbar an das Retabel hintreten, wenn man die einzelnen Darstellungen genauer erkennen will. Außerordentlich groß ist die Fülle von Edelsteinen und Perlen, mit denen man die Tafeln in geradezu verschwenderischer Pracht bedeckt hat. Wo immer es möglich war, solche anzubringen, hat man deren aufgesetzt. Die Gesamtzahl der Edelsteine, mit der sie geschmückt

[19] Vgl. N. Kondakow, Geschichte und Denkmäler des byzant. Emails (Frankfurt 1892) 126f.

ist, beläuft sich auf 1339, die der Perlen auf wenigstens 1200. Die Breite der Pala d'oro beträgt 3,22 m, die Höhe der unteren Tafel 1,36 m, die der oberen 72 cm[20].

Das Silberretabel in der Kathedrale zu Pistoja (Tafel 202) ist aus einem 1287 angefertigten Retabel hervorgegangen, von dem insbesondere die silbernen Statuetten der Gottesmutter und der Apostel herrühren, die heute beiderseits von dem Hauptbild, der in fast halber Lebensgröße ausgeführten Figur des thronenden hl. Jakobus, das Retabel schmücken. Mit der Statue des hl. Jakobus wurde dieses 1349 bereichert; 1386 und 1387 schuf der Goldschmied Pietro von Pistoja das heutige Hauptgeschoß, das jedoch damals zu beiden Seiten der großen Mittelnische erst fünf Arkaden zeigte. 1390 wurde die Predella mit den Figuren der Verkündigung hinzugefügt, 1395 das Obergeschoß begonnen, 1400 das Retabel zu beiden Seiten um eine Nische verbreitert. Damit war es im wesentlichen geworden, was es heute noch ist.

Wie schon angedeutet wurde, gliedert sich das Retabel in eine Predella, ein Hauptgeschoß und ein Obergeschoß. Die Predella ist mit elf Arkaden verziert. Unter den drei mittleren befindet sich eine Gruppe der Verkündigung, unter zwei anderen sehen wir Ganzfiguren Davids und Daniels, unter den beiden äußersten Halbfiguren von Propheten. Vier Arkaden, die früher wohl auch Figuren bargen, sind gegenwärtig zum größten Teil durch einen Barockpilaster verdeckt. In der Mitte des Hauptgeschosses thront unter spitzbogigem, auf gewundenen Säulchen ruhendem Tabernakel die Statue des Patrons, eine ernste, vornehme Erscheinung, rechts und links schließen sich an das Tabernakel zwei Reihen von Spitzbogenarkaden an. Jede besteht aus sechs Arkaden, von denen beiderseits die vorletzte vor den übrigen etwas vortritt. Sie enthalten Statuetten, darunter namentlich auch diejenigen des Retabels von 1287. Unterhalb der unteren Reihe und der Jakobusstatue zieht sich ein aus elf rechteckigen Feldern bestehender Fries hin, die ursprüngliche Predella. Die Felder weisen von einem Vierpaß umrahmte Brustbilder von Evangelisten, Propheten und Heiligen auf. Das Obergeschoß zeigt in der Hauptsache dieselbe Teilung wie das Hauptgeschoß. In seiner mittleren Abteilung, die in Form eines mit einem schönen Hängekamm besetzten Spitzbogens überhöht ist, ist Christus umgeben von Engeln auf dem Thron der Herrlichkeit sitzend dargestellt. In den Seitenabteilungen befinden sich zunächst dem Mittelbild rechts und links je zwei Gruppen anbetender Engel, die unter gekoppelten Spitzbogen angeordnet sind. Dann folgen hier wie dort je zwei Einzelarkaden mit Statuetten von Heiligen[21].

Durch Umarbeitung bereits vorhandener Tafeln entstand 1329 das großartige Emailretabel zu Klosterneuburg. Schöpfungen des Meisters Nikolaus von Verdun, dienten sie ursprünglich als Bekleidung eines am Lettner angebrachten Ausbaues, unter dem der Kreuzaltar stand. Denn so sind wohl die Worte der auf der Tafel sich findenden Inschrift zu verstehen, welche über die Änderung Mitteilung machen: Prepositus Stephanus de Syrendorf generatus — Hoc opus auratum tulit huc, tabulis renovatum, — ab crucis altare de structura tabulari — Quae prius annexa fuit ambonique reflexa. Nur wenig spätere Gegenstücke zur Anlage, wie sie ursprünglich zu Klosterneuburg bestanden haben wird, bieten der Vorbau des Lettners in der Schloßkirche zu Wechselburg[22] und der gleichfalls noch vorhandene Vorbau des heute verschwundenen Lettners der Neuwerkkirche zu Goslar[23], die beide gegenwärtig zu Kanzeln gemacht sind, während sie ursprünglich zugleich einen Ambon und eine Art von Ciborium für den unter ihnen aufgestellten Kreuzaltar bildeten. Während man aber zu Wechselburg und Goslar die Brüstungen des Vorbaues mit Skulpturen schmückte, umkleidete man ihn zu Klosterneuburg mit den vergoldeten

[20] Vgl. über die Pala d'oro besonders Labarte VI, 396 f.; N. Kondakow, Geschichte und Denkmäler des byzant. Emails (Frankfurt 1892) 126 f.; G. Veludo, La pala d'oro della basilica di San Marco in Venezia (Venezia 1887) und A. Venturi, Storia dell' arte ital. II (Milano 1902) 634 f., wo auch weitere Literatur angegeben ist.

[21] Vgl. auch Labarte II, 430 f.

[22] Vgl. oben S. 257.

[23] Vgl. oben S. 259.

Emailtafeln des Meisters Nikolaus. Anlaß zur vorhin erwähnten Umänderung gab ein Brand, der die Stiftskirche 1318 heimsuchte und auch den Lettner schwer beschädigte. Die Tafeln, die ebenfalls gelitten hatten, wurden nach Wien geschafft, hier von Goldschmieden wiederhergestellt und zu einem Flügelretabel für den Kreuzaltar umgestaltet, indem man die Tafeln, welche die Seiten des Vorbaues bedeckt hatten, zu Flügeln machte und auf der Außenseite dieser Flügel sowie auf der Rückseite des Mittelstückes Gemälde anbrachte[24].

Das Klosterneuburger Retabel gehört zu den großartigsten, tiefsinnigsten und wichtigsten Emailwerken, welche das Mittelalter hinterlassen hat. Jeder Flügel enthält zwölf, das Mittelstück siebenundzwanzig Bilder. Dieselben sind in drei Reihen übereinander angebracht und so gewählt, daß die Darstellungen der mittleren Reihe Szenen aus dem Leben, dem Leiden und der Verherrlichung Christi wiedergeben, während die der oberen die entsprechenden Typen aus der Zeit vor dem Gesetze, die der unteren die Typen aus der Zeit des alttestamentlichen Gesetzes vorführen. Es bilden demnach jedesmal die drei übereinanderliegenden Bilder ein einheitliches Ganzes. Nur die zwei letzten vertikalen Reihen machen eine Ausnahme. Die Typologie ist in ihnen verlassen; die Bilder schildern das Wiederkommen Christi, die Auferweckung und Auferstehung der Toten, das himmlische Jerusalem, das Gericht und die Hölle[25]. Das Klosterneuburger Retabel besteht aus vergoldetem Kupfer, sein Email hat den Charakter von Grubenschmelz.

Metallretabeln, die im 14. und 15. Jahrhundert ganz neu hergestellt wurden, haben sich in der Kathedrale zu Gerona, im Dom zu Cattaro, im Dom zu Pola und in S. Salvatore zu Venedig erhalten.

Das Retabel in der Kathedrale zu Gerona wurde von Bischof Berengar de Cruylles († 1362) gestiftet. Es besteht aus teilweise vergoldetem Silber und ist eine stattliche Erscheinung. Vertikal gliedert es sich in drei Abteilungen. Die mittlere enthält in ihrem oberen höheren Teile eine mit einem Giebel abschließende Nische, die im 17. Jahrhundert mit einer Tür versehen wurde, in ihrem unteren niedrigeren drei mit Giebeln versehene Spitzbogenarkaden, unter denen die Reliefiguren der Gottesmutter und zweier Engel angebracht sind. Die beiden seitlichen sind durch horizontale Leisten in drei Zonen aufgeteilt, die alle durch Pfeilerchen, welche von Fialen bekrönt sind, in je vier Felder zerlegt werden. In den beiden oberen Reihen zeigen diese Felder unter flachen, mit Wimpergen geschmückten Bogen Szenen aus dem Leben und Leiden des Heilandes, in der dritten unter zwei Spitzbogen je zwei stehende Heiligenfiguren, ausgenommen die beiden äußersten Felder dieser Reihen, in denen die Bischöfe Gilabertus de Cruylles († 1335) und Berengar de Cruylles dargestellt sind. Die Zwickel der Bogen sind in der ersten und zweiten Zone mit zierlichen Emailscheibchen verziert. Das Retabel schließt oben horizontal ab, doch hat es in der Mitte und an den Enden einen leichten turmartigen Aufbau, unter dem dort eine Statuette der allerseligsten Jungfrau mit dem Jesuskind, hier die Statuette des hl. Narcissus bzw. des hl. Felix aufgestellt ist. Die Konsolen, die an den Seiten des Retabels angebracht sind und Reliquiare tragen, sind eine unschöne Zutat aus der Barockzeit[25a].

Das Retabel im Dom zu Cattaro (Tafel 164) ist gleichfalls aus Silber getrieben. Es ist in drei Reihen von Arkaden, die als Stützen gedrehte Säulchen haben, gegliedert.

[24] Auf der Rückseite der mittleren Tafel wurde der Tod und die Krönung Mariä gemalt; auf der Außenseite eines der beiden Flügel die Kreuzigung; auf derjenigen des anderen stellte der Maler dar, wie der Heiland nach seiner Auferstehung Maria Magdalena erscheint.

[25] Vgl. G. Heider, Mittelalterl. Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates II (Stuttgart 1860) 115 f.; O. von Falke und H. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters (Frankfurt 1904) 88 f. und namentlich K. Drexler und Th. Stromer, Der Verduner Altar (Wien 1903) mit vorzüglichen phototypischen Abbildungen aller Emails. Abb. dreier Tafeln auch bei Braun, Meisterwerke I, Tfl. 89 bis 91.

[25a] Eine von mir unter sehr ungünstigen Lichtverhältnissen angefertigte photographische Aufnahme des so bemerkenswerten Retabels konnte, weil nicht genügend befriedigend, hier leider nicht wiedergegeben werden.

Jede Reihe zählt sieben Arkaden, von denen die mittlere jedoch fast die doppelte Breite der übrigen hat. Sie enthält in der oberen Reihe die Figur des thronenden Christus, in der zweiten eine stehende Heilige; in der dritten ist sie durch ein barockes Tabernakel verdeckt. Die schmäleren seitlichen Nischen weisen die Figuren der Gottesmutter, des hl. Johannes d. T., der Apostel und einiger anderer Heiligen auf. Die Bilder stehen auf blattverzierten Konsolen.

Das Retabel in S. Salvatore zu Venedig ist aus Stücken verschiedenen Charakters und verschiedener Zeit zusammengesetzt und in seiner heutigen Form nicht ursprünglich[26]. Es besteht aus fünf Zonen von sehr ungleicher Höhe. Die etwa 33 cm hohe, oberste Zone enthält nur das Bild einer Taube und die Figuren von vier Cherubim. Die zweite, die eine Höhe von ca. 58 cm hat, zeigt in der Mitte unter drei Bogen in Form von Eselsrücken Maria mit Kind zwischen zwei Engeln, rechts und links unter ebenso vielen Arkaden die Halbfiguren von je vier Aposteln. Die dritte, die Hauptzone ist 1,04 m hoch. Gegliedert wie die zweite, enthält sie unter den drei mittleren Bogen eine Darstellung der Verklärung, unter den seitlichen Arkaden aber je vier auf Konsolen stehende Heiligenfiguren. Die beiden ca. 45 cm bzw. 40 cm hohen letzten Zonen sind wieder sehr schlicht. In der Mitte der einen sehen wir den knienden Donator, in derjenigen der anderen das Lamm Gottes auf einem Altar, rechts und links in jener die Evangelistensymbole, hier Reliefs, welche die vier abendländischen Kirchenlehrer darstellen. Wie auf der obersten, sind auch auf den beiden untersten Zonen die Figuren ohne Trennung nebeneinander angebracht. Das Retabel ist ca. 3,50 m breit und 2,80 m hoch. Es ist so eingerichtet, daß die beiden oberen Zonen umgeklappt werden können. Man hat nämlich die zweite mit der dritten Zone nicht fest, sondern durch Gelenke (Scharniere) verbunden. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die heutige dritte Zone ursprünglich ein Frontale, die zweite aber das anfängliche Retabel war.

Das silberne Retabel im Dom zu Pola hat vollständig den Charakter einer Tafel preisgegeben und ist ein förmliches Architekturstück von der Art der Retabeln geworden, wie sie das 14. und 15. Jahrhundert in Italien aus Holz und Stein in großer Zahl schuf. Es besteht aus Sockel, Hauptgeschoß und Obergeschoß. Der Sockel ist mit Miniaturarkaturen und Maßwerk belebt. Das Hauptgeschoß gliedert sich in sieben Arkaden, in eine breitere mittlere, die im Rundbogen schließt, und in je drei schmälere spitzbogige, beiderseits der mittleren. Die mit leichten Zäckchen besetzten Bogen der Arkaden ruhen auf kräftigen, mit Diensten besetzten Pilastern. Die Seitenarkaden umschließen Standfiguren von Heiligen, in der mittleren ist Maria auf einem Throne dargestellt, das schlafende Jesuskind auf dem Schoße. Das Obergeschoß wiederholt in den Seitenpartien die Gliederung des Hauptgeschosses, doch sind die Arkaden bei ihm nur halb so hoch wie bei diesem, weshalb sie auch nur Halbfiguren von Heiligen aufweisen. Die geschweiften Giebel, die über ihnen aufsteigen, sind statt mit Krabben mit einer volutenartigen Ranke besetzt. Auf der Spitze tragen sie statt einer Kreuzblume eine kapitellartige Konsole, auf der sich ein polygonales, fialenförmiges Türmchen erhebt. Oberhalb der mittleren Arkade des Hauptgeschosses kragt im Obergeschoß mit drei Seiten ein polygonaler, turmartiger Aufbau vor, der ein flaches, auf der Spitze von einer Fiale bekröntes Kuppeldach hat und an seinen drei freiliegenden Seiten unter einer spitzbogigen Arkade die Figuren des Schmerzensmannes und zweier Engel trägt[27].

---

[26] Nach Labarte (Hist. des arts industr. II, 410; vgl. auch Roh. II, 49) wäre es eine Schöpfung des ausgehenden 13. Jahrhunderts, doch ist eine derartige Datierung angesichts der Bildung der Arkaden des Retabels und des Stilcharakters seines Figurenwerks unverständlich, da diese klar auf das 14. Jahrhundert als Entstehungszeit hinweisen.

[27] Ein spätmittelalterliches Silberretabel befindet sich auch noch in dem Dom des abgelegenen Caorle in den Lagunen. Einige ungenügende Angaben enthält über dasselbe L'Arte I (1898) 198. Es ist 1,75 m lang, 59 cm hoch und in zwei Zonen geschieden, von denen die obere Christus auf dem Thron zwischen Maria und einem Engel, die untere drei Heilige zeigt. Der Rahmen des Retabels ist mit Büsten von Heiligen geschmückt. Da ich die Tafel weder

Die bisher beschriebenen sind nicht die einzigen Metallretabeln, welche im 14. und 15. Jahrhundert geschaffen wurden. So erwähnt das Inventar der St. Georgskapelle zu Windsor von 1385 eine tabula lignea, stans super parvum altare in parte boreali ex opposito summo altari cum platis et imaginibus cupreis deauratis, continens passionem s. Georgii[28]. Ein Retabel aus vergoldetem Silber, auf dem Christus, die Apostel und Märtyrer in getriebener Arbeit dargestellt waren, wird im Inventar von St-Florent zu Saumur von 1538 aufgeführt[29]. Für die Kirche St-Germain-des-Prés zu Paris ließ 1406 Abt Guillaume ein kupfernes, vergoldetes Retabel anfertigen, das 1556 mit einem Rahmen aus vergoldetem Holz versehen und zu einem Antependium gemacht wurde[30]. Es setzte sich aus sieben Arkaden zusammen, von denen die ungeteilte mittlere, die zugleich größer war als die übrigen, eine Reliefdarstellung des Gekreuzigten enthielt, zu dessen Füßen der durch die Inschrift Guillermy tertius hujus ecclesiae abbas gekennzeichnete Stifter kniete. In den zweiteiligen seitlichen Arkaden waren Reliefiguren von Heiligen angebracht, rechts die hll. Johannes d. T., Petrus, Jakobus, Philippus, Germanus und Katharina, links die hll. Paulus, Andreas, Michael, Vincentius, Bartholomäus und Maria Magdalena. Die Figuren waren in Silber getrieben und vergoldet. Der Rahmen des Retabels war mit Email verziert.

Ein hervorragendes Werk muß das Retabel gewesen sein, das Abt Wilhelm Filastre von St-Bertin zu St-Omer 1459 zu Valenciennes für den Hochaltar seiner Abteikirche anfertigen ließ, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach durch einen aus Köln gebürtigen Goldschmied Hans Steklin. Es bestand aus sieben Nischen, von denen die mittlere die doppelte Höhe der übrigen hatte. Alle waren mit einem Wimperg geschmückt, der auf zierlichen Säulchen ruhte und mit goldenen Medaillons besetzt war. In den seitlichen Abteilungen standen Heiligenstatuetten von 1 Fuß Höhe. Hände und Kopf derselben waren bemalt. Die mittlere enthielt eine Darstellung des Gekreuzigten mit Maria und Johannes. Der Fuß des Kreuzes ruhte in einem Stück Bergkristall; die Nagelköpfe bestanden aus Diamanten. Über der mittleren Abteilung stieg, von Weinranken und Ähren umgeben, ein Schaft empor, an dessen Fuß ein Pelikan angebracht war. An einem der Arme, in die er sich an seinem oberen Ende gabelte, hing eine Taube aus Gold, in der das hhl. Sakrament aufbewahrt wurde. Unten knieten neben dem Schaft zwei Engel mit Leuchtern; höher hinauf umschwebten ihn zwei andere, die ein Spruchband mit der Inschrift: Ecce panis angelorum hielten. Das Retabel blieb an Ort und Stelle, bis es 1783 durch einen Marmoraltar im Geschmacke der Zeit verdrängt wurde. In den Stürmen der Revolution ging es dann zugrunde. Nur die bemalten Flügel haben sich erhalten. Die Hauptflügel befinden sich heute im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, die kleinen der Überhöhung in der Nationalgalerie zu London. Das Retabel war aus vergoldetem Silber, aus Gold und vergoldetem Kupfer gemacht. Seine Länge betrug 2,80 m, seine Höhe 1,14 m[31].

Ein Werk der Frührenaissance war das Silberretabel des Hochaltares zu Valencia, das im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts von einem Italiener, dem Maestro Barnaba, geschaffen wurde.

Es bestand aus drei Geschossen, die durch Frührenaissancepilaster in je drei Nischen aufgeteilt waren. Die mittlere Nische des zweiten Geschosses, welche eine Statue Marias mit dem Kind umschloß, war überhöht, die mittlere des dritten infolgedessen entsprechend weniger hoch, als die seitlichen Nischen dieses Geschosses.

---

von Augenschein noch durch eine Abbildung kenne, die in L'Arte gebotenen Mitteilungen aber zu einer Datierung nicht ausreichen, muß das genauere Alter des Retabels auf sich beruhen bleiben.

[28] Monast. angl. VIII, 1364.

[29] Bullet des Soc. sav. 7e sér. II (1880) 237.

[30] Dom Jac. Bouillart, Hist. de l'abbaye royale de St-Germain-des-Prés (Paris 1724) 167 mit Abb. Vgl. auch die Skizze bei Roh. II, 41.

[31] Revue XXXV (1892) 473 f. nach alten handschriftlichen Beschreibungen. Vgl. über die Flügelbilder Bernh. Klamm, Der Bertin-Altar aus St-Omer (Leipzig 1904).

Oben schloß das Retabel nämlich horizontal ab. Das Bildwerk, welches die acht um die Mittelnische gruppierten Nischen füllte, stellte Begebenheiten aus dem Leben der Mutter Gottes dar. Das Retabel wurde 1812 vor den anrückenden Franzosen nach Mallorca geflüchtet, hier aber beschlagnahmt und eingeschmolzen. Übriggeblieben ist nur der Schrein, in dem sich das Retabel befand, mit seinen Flügeln[82]. Erhalten hat sich ein silbernes Flügelretabel der Frührenaissance mit getriebenen Darstellungen aus dem Leben Mariä im Dom zu Krakau (Tafel 302).

Unter der Herrschaft der späteren Renaissance und des Barocks scheinen Retabeln aus Metall kaum angefertigt worden zu sein. Wenigstens ist mir bis jetzt ein Beispiel nicht bekannt geworden. Es wäre auch in der Tat nicht tunlich gewesen, die Hochbauten, die nun Mode waren und bis zum 19. Jahrhundert es blieben, in Metall auszuführen, nicht einmal in vergoldetem Kupfer. Doch geschah es in Süddeutschland in der Zeit des Rokoko nicht selten, daß man vor dem barocken Hinterbau auf die Mensa niedrige Aufsätze aus vergoldetem Kupfer anbrachte, die mit aufgesetzten silbernen Ornamenten, bisweilen auch mit aufgesetzten figürlichen Silberreliefs verziert wurden. Ein silberner Rokokoaufsatz dieser Art steht auf dem Hochaltar des Domes zu Regensburg, und zwar hier wenigstens jetzt ohne Hinterbau. Man benutzte jene Aufsätze namentlich auch, um auf denselben an Festtagen Büsten und sonstige Reliquienbehälter aufzustellen, sowie um in ihnen das Tabernakel oder Reliquien anzubringen.

II. RETABELN MIT ELFENBEINSCHMUCK

Schon das Testament Theobalds von S. Liberatore zu Chieti erwähnt eine icona eburnea, welche der Abt auf dem Hochaltar der Abteikirche aufstellte. Wahrscheinlich war dieselbe nur eine Tafel von geringeren Abmessungen und noch nicht ein Altaraufsatz im Sinne der späteren großen, unbeweglich auf dem Altar angebrachten Retabeln. Anders verhält es sich jedoch mit zwei Elfenbeinretabeln des 15. Jahrhunderts, von denen sich das eine noch heute an seinem ursprünglichen Platz, d. i. in der Certosa zu Pavia, das andere jetzt in der Sammlung des Louvre befindet.

Das Retabel der Certosa (Tafel 205) sitzt auf einem kräftig vortretenden Sockel und besteht aus drei im Spitzbogen schließenden, von einem Giebel bekrönten Abteilungen, die durch horizontale und vertikale Leisten in rechteckige Felder gegliedert sind. Die mittlere Abteilung zählt deren sechsundzwanzig, die etwas schmäleren seitlichen haben je achtzehn. Der Bogen, der die Abteilungen oben abschließt, ist mit einem zackigen Hängekamm besetzt und ruht auf spiralförmig verzierten Säulchen. Über jedem erhebt sich ein Giebel, der auf den Firsten an Stelle von Krabben einen zierlichen Rankenfries zeigt, auf der Spitze aber vier flache Blätterbündel als Bekrönung erhalten hat. Zwischen den Giebeln steigen über den Verkröpfungen, welche der Sims derselben oberhalb der die Bogen tragenden Säulchen bildet, unschöne, nüchterne und magere Fialen auf. An den Seiten sind dem Retabel turmartige Anbauten vorgesetzt. Sie sind über Eck gestellt, an den Kanten unten mit einem gewundenen Säulchen, oben mit einem Pilaster besetzt und mit reich profiliertem Kranzgesimse, das sich an den Sims der Giebel anschließt, versehen. Ein niedriger polygonaler Helm, der auf seiner Spitze eine Fiale trägt und von kleinen Giebelchen und Fialen umgeben ist, bildet ihren Abschluß.

Das Retabel ist 2,60 m hoch und 2,43 m breit. In den zweiundsechszig Feldern seiner drei Abteilungen hat es ebenso viele Reliefs aus Elfenbein, und zwar stellen diese in der mittleren Szenen aus der Legende die hl. drei Könige dar, in der rechten

[82] José Sanchis y Sivera, La catedral de Valencia (Valencia 1909) 180.

Ereignisse aus dem Leben und Leiden des Erlösers, in der linken Begebenheiten aus dem Leben Mariä. Jedes Relief wird von einem Fries, der aus flachen, mit Nasen versehenen Giebelchen zusammengesetzt ist, bekrönt. Drei Rundscheiben, die in der Mitte der drei Giebel des Retabels angebracht sind, stellen den Heiland, begleitet von Engeln und Heiligen dar. In den Zwickeln der Giebel sehen wir Elfenbeinplättchen mit Engelfiguren, in denen der Bogen Plättchen mit Prophetengestalten. Über den Sockel und die Flächen der Flankiertürmchen sind als Schmuck vierundzwanzig Elfenbeinstatuettchen verteilt. Dort stehen sie in zierlichen Spitzbogennischen, hier unter kleinen Tabernakeln. Aus Elfenbein sind auch die Säulchen, die Kammverzierungen der Bogen, die Giebelkämme und die reichentwickelten Giebelblumen, die mit Rankenwerk und Engelchen reizend belebten Friese der Simse, wie überhaupt die Simsbekleidungen angefertigt. Kurz, es ist in so verschwenderischer Fülle auf dem Retabel angebracht, daß dieses fast nur aus Elfenbein zu bestehen scheint. Holz tritt bloß an den Fialen, Rahmen und Leisten zutage, und selbst hier erscheint es lediglich in Form schmaler Bänder und fast allenthalben reich verziert mit Elfenbeinrosetten oder Elfenbeinintarsien.

Das Retabel entstand im Beginn des 15. Jahrhunderts. Ursprünglich schmückte es den Hochaltar, auf dem es 1536 noch seinen Platz hatte. Bei der Erneuerung des Hochaltares, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stattfand, wurde es in die alte Sakristei verwiesen, da es nun nicht mehr prunkvoll genug erschien.

Das Retabel im Louvre stammt aus der Abtei Poissy bei Paris, die es vom Herzog Jean de Berry († 1416) erhielt. Es gehört also der gleichen Zeit wie das Retabel der Certosa an, wie es diesem auch in allem durchaus gleichartig, wenn auch nicht gleich ist. Namentlich ist die Architektur bei ihm um einige Grade strenger. So ruhen bei dem Retabel des Louvre die Bogen auf Pilasterbündeln; die Fialen sind mit Streben besetzt und haben dadurch wie an Kraft, so an Schönheit gewonnen; die beiden, das Retabel seitlich abschließenden Flankiertürmchen sind in Übereinstimmung mit der horizontalen Gliederung der Pilaster, welche die Bogen und die zwischen den Giebeln sich erhebenden Fialen tragen, in zwei Geschosse gegliedert; zwischen die Basen der Pilaster ist unten ein sie verbindender Fries von der Höhe dieser Basen eingeschaltet; die Giebelbekrönung hat ausgesprochenen Krabbencharakter. Die horizontale und vertikale Gliederung der drei Abteilungen ist bei beiden Retabeln gleich, doch sind bei dem des Louvre die beiden oberen Felder der mittleren Abteilung zu einem vereinigt, offenbar, um für eine hier angebrachte Kreuzigungsdarstellung mehr Raum zu gewinnen. Die Tafeln der Mittelabteilung enthalten nämlich Szenen aus Christi Leben, Leiden und Verherrlichung. Die Tafeln der seitlichen Abteilung stellen Ereignisse aus dem Leben des hl. Johannes d. T. (links) und des hl. Johannes Ev. (rechts) dar. Die Scheiben, welche die drei Giebel schmücken, zeigen die drei Personen der hhl. Dreifaltigkeit. In den Nischen, mit welchen die Pilaster ausgestattet sind, stehen Engelstatuettchen, sieben im unteren, drei im oberen Geschoß. Die Nischen des Sockels enthalten die Figuren der Apostel. Am Sockel der Flankiertürmchen, der beim Retabel der Certosa ohne bildlichen Schmuck geblieben ist, sehen wir vorne in einer mit einem Kamme abschließenden Nische links den Stifter, rechts seine Gemahlin Johanna, beide begleitet von ihren Patronen, deren Leben in den Elfenbeintafeln der seitlichen Abteilung geschildert ist; an der Seite des Sockels steht hier wie dort ein hl. Mönch.

Ob auch noch andere Retabeln derselben Art geschaffen wurden, läßt sich nicht sagen; in größerer Zahl sind solche jedoch schwerlich entstanden. Reste eines kleineren Elfenbeinretabels sah ich vor einigen Jahren zu Lyon in Privatbesitz. Da sie in einen neuen Rahmen gebracht worden und zudem nicht mehr vollständig waren, war die ursprüngliche Form des Retabels nicht festzustellen. Sie bestanden aus Nischen mit Einzelfiguren von Heiligen.

III. RETABELN AUS HOLZ UND STEIN

1. Mittelalterliche Retabeln aus Holz. Unter Retabeln aus Holz sind hier die nur aus Holz gemachten Altaraufsätze zu verstehen. Denn auch die Elfenbeinretabeln sowie die Retabeln aus Gold, Silber oder vergoldetem Kupfer waren in ihrem Kern aus Holz angefertigt, nicht massiv aus Elfenbein oder aus Metall hergestellt, sondern stets nur eine mit diesen bekleidete Holztafel, daher ebenfalls in ihrer Art Holzretabeln. Die hier in Frage stehenden Holzretabeln sind entweder mit Malereien, oder mit Schnitzereien, oder mit beiden zugleich ausgestattet.

Bemalte Holzretabeln lassen sich erst zu Ende des 12. Jahrhunderts nachweisen, was jedoch natürlich nicht bedeuten will, daß es vor jener Zeit überhaupt noch keine Retabeln dieser Art gegeben habe.

Wenn in des Theophilus Schedula diversarum artium ein Kapitel überschrieben ist: De tabulis altarium sive ostiorum et de glutine casei[1], so erhellt leider weder aus dem Titel noch aus den Ausführungen des fraglichen Kapitels, ob wir unter dem tabulae altarium Antependien oder Retabeln zu verstehen haben. Die früheste sichere Erwähnung finden gemalte Retabeln demnach erst im Registrum von Rochester, in den Gesta abbatum monasterii s. Albani und etwas später in einem Inventar der zur Kathedrale von Salisbury gehörenden Kirche zu Edburgefeld (jetzt Arborfield) aus dem Jahre 1220. Das Register von Rochester berichtet, daß ein gewisser Robertus de Hecham für den Katharinenaltar der Kathedrale schenkte tabulam depictam ante et aliam super altare[2], und zwar geschah das, wie es scheint, gegen Ende des 12. Jahrhunderts. Die Abtschronik von St. Albans erzählt von einer tabula superior et inferior, die unter Abt Johannes (1195—1214) ein gewisser Ricardus mit Hilfe seines Vaters, des Meisters Simon, für den Thomasaltar der Abteikirche gemalt hatte[3]. Im Inventar von Edburgefeld heißt es: Item est ibi tabula pictura satis conveniens super altare[4].

Das älteste mir bekannte Beispiel eines gemalten Retabels befindet sich in der Sammlung Amatler zu Barcelona. Es stammt aus St-Martin bei Angoustrine, einer kleinen Ortschaft der französischen Pyrenäen (Pyrenées-Orient.) und wird noch dem 12. Jahrhundert angehören. Seiner Form nach stellt es eine länglich rechteckige Tafel dar, die oben drei halbkreisförmige Aufsätze hat, einen in der Mitte, die beiden anderen an den Enden. Die Tafel zeigt in der Mitte den thronenden Christus, rechts und links je sechs Apostel. Die Figuren sind ohne Trennung nebeneinander angebracht. Die drei rundbogigen Aufsätze sind mit einem Rautenmuster belebt. Den oberen Rand entlang ziehen sich Reste einer Inschrift.

Aus dem 13. Jahrhundert ist noch eine ziemlich große Zahl bemalter Holzretabeln vorhanden. In Italien besitzen das Museo civico zu Pisa, das Instituto delle Belle Arti zu Siena, die Pinacoteca zu Perugia, die Museen zu Florenz und das Museo di Antichità zu Parma ebenso interessante wie lehrreiche Beispiele. Wir werden uns anderswo ausführlich mit denselben beschäftigen müssen. In Deutschland befinden sich drei sehr bemerkenswerte bemalte Retabeln aus jener Zeit im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, von denen zwei aus Soest stammen, das dritte aus Quedlinburg kommen soll. Ein weiteres gibt es im Nationalmuseum zu München. Auch von diesen wird später noch näher die Rede sein.

---

[1] L. 1, c. 17; ed. A. Ilg (Wien 1874) 39. Die Überschrift lautet auch: Quomodo ostia et tabulae pingantur sowie: Quomodo tabula altarium sive ostia praeparantur ad pingendum.

[2] Revue XXXVII (1887) 337.

[3] Gesta abb. mon. s. Alb. I (London 1867) 233.

[4] W. H. Rich. Jones, Vetus registr. Sarisb. I (London 1883) 283.

Was an geschnitzten mittelalterlichen Holzretabeln auf uns gelangt ist, reicht höchstens bis in das 13. Jahrhundert hinauf. Ob auch schon vor demselben solche geschaffen wurden, wissen wir nicht. Das älteste mir bekannte Retabel dieser Art befindet sich heute im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Es stammt aus dem Dom zu Minden und dürfte in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein. 2,56 m lang, hat es eine Höhe von 70 cm. An den beiden Ecken zeigt es einen Pfosten, in der Mitte einen ca. 65 cm breiten, 7 cm ausladenden Vorsprung. Oben schließt das Retabel mit einem Sims ab, der bis zu den Eckpfosten reicht. Diese Pfosten sind heute in einer Ebene mit der oberen Kante des Simses abgeschnitten. Daß sie einst über dieses herausreichten, bekunden die Überbleibsel von Giebeln, die sich an ihrem oberen Ende erhalten haben. Über dem mittleren Vorsprung stand ursprünglich entweder eine Statue oder das Kopfende eines Reliquienschreines. Die ganze Front des Retabels ist mit zwei Reihen kleeblattbogiger Arkaden ausgestattet. Auf den beiden seitlichen Pfosten befindet sich in jeder Reihe eine Arkade, zwischen den Pfosten und dem Vorsprung sind in jeder beiderseits vier angebracht. Der Vorsprung hat in der unteren Reihe gleichfalls vier Arkaden, in der oberen dagegen nur drei, weil hier die beiden mittleren zu einer vereinigt sind. Dieselbe enthält eine Gruppe der Krönung Marias; unter den übrigen Arkaden befinden sich thronende Relieffiguren der Apostel und anderer Heiligen. In den Zwickeln der Arkaden sind Büsten von Engeln und Heiligen angebracht (Tafel 259)[5].

Ein geschnitztes Holzretabel, das die Form eines Reliquienschreines nachahmt, statt der Heiligenfiguren aber Reliquiare enthielt und gleichfalls ein Werk der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist, hat sich in der ehemaligen Zisterzienserkirche zu Loccum im Hannoverischen erhalten[6] (Tafel 335) als Vorgänger der mit Flügeln versehenen hölzernen Reliquienretabeln der Folgezeit. Ein Retabel dieser letzteren Art, das vielleicht noch in das 13. Jahrhundert hinaufreicht, hat sich zu Altenberg bei Wetzlar gerettet, doch fehlen ihm heute die mit Malereien verzierten Flügel, die 1863 noch vorhanden waren (Tafel 335)[7].

Aus dem 14. und 15. Jahrhundert gibt es noch eine ungemein große Zahl von Holzretabeln. Die dem 15. Jahrhundert angehörenden belaufen sich auf manches Tausend. Es sind teils bemalte Retabeln, teils geschnitzte; doch finden sich unter ihnen auch viele, an denen sich zugleich Maler und Bildschnitzer betätigten.

Der Brauch war bezüglich der Art des Bildwerkes, mit dem man die hölzernen Retabeln versah, in den verschiedenen Ländern verschieden.

In Italien herrschte auf den Holzretabeln im 14. und 15. Jahrhundert die Malerei so sehr vor, daß Retabeln aus dieser Zeit, die geschnitztes Bildwerk statt Gemälde aufweisen, dort geradezu Seltenheiten sind. Selbst die Frührenaissance bringt hierin keinen namhaften Wandel zuwege. Wollte man Retabeln mit Skulpturen schmücken, so nahm man als Material Stein. Ein sehr hervorragendes Beispiel eines mit plastischen Darstellungen statt mit gemalten ausgestatteten Holzretabels ist das Retabel des Hochaltares im Dom zu Piacenza (Tafel 248), ein großartiges Werk, das sich nicht nur durch seine reiche und dabei ungewöhnlich edle Architektur, sondern auch durch den in seinen Nischen angebrachten vorzüglichen Statuenschmuck auszeichnet. Malereien sind bei ihm nur an den beiden polygonalen Turmbauten zur Verwendung gelangt, welche das Retabel an den Seiten abschließen, also in recht untergeordneter Weise. Bei einem schönen kleineren gotischen Holzretabel in S. Zaccaria zu Venedig ist das Bildwerk des Mittelfeldes und der Bekrönung in

[5] Vgl. auch Münzenberger-Beissel I, 39 nebst Abb. Tfl. 2; ferner Kd. von Westf., Kr. Minden (Münster 1902) Tfl. 23 24.

[6] Zeitschrift VII (1894) 321 mit Abb.

[7] Münzenberger-Beissel I, 42 und Tfl. 6.

Schnitzerei ausgeführt, während die Seitenfelder Gemälde enthalten (Tafel 249). Eine derartige Verbindung von Malerei und Plastik scheint überhaupt in Venedig gern angewendet worden zu sein. Die Architekturen der Umrahmung, die Arkaden, unter denen die Bilder angebracht, die Hängekämme, von denen diese bekrönt wurden u. ä., wurden in Italien auch bei den bemalten Holzretabeln mit Vorliebe in Schnitzerei ausgeführt.

Das bedeutendste mit Skulpturen — Statuen und Reliefs — verzierte Holzretabel der Frührenaissance, welches Italien aufzuweisen hat, ist zweifellos dasjenige des St. Abundiusaltares in der Kathedrale zu Como, das mit solchen in geradezu überquellender Fülle beladen ist (Tafel 282).

In Deutschland mag die Zahl der bemalten Retabeln, welche dort im Laufe des 14. Jahrhunderts geschaffen wurden, ebenso groß, wenn nicht größer gewesen sein als diejenige der mit geschnitztem Bildwerk versehenen. Doch offenbarte sich daselbst schon damals eine unverkennbare Wertschätzung von mit Schnitzwerk geschmückten Altaraufsätzen, die dann im 15. vielerorten, vor allem im Norden Deutschlands, sogar zu einer ausgesprochenen Bevorzugung derselben vor den bemalten führte. Nur wo bedeutende Malerschulen blühten, wie am Rhein, in Westfalen und Schwaben, behauptete das gemalte Retabel seinen Besitzstand. So aber kam die gewaltige Zunahme, welche die Errichtung von Retabeln in Deutschland seit der Mitte des 15. Jahrhunderts zu verzeichnen hatte, vor allem den geschnitzten Retabeln zugute. Es kann daher auch nicht auffallen, daß unter den gotischen Altaraufsätzen, die sich dort aus der zweiten Hälfte des 15. und der ersten des 16. Jahrhunderts erhalten haben, die Zahl der mit Schnitzwerken geschmückten bei weitem überwiegt.

Allerdings kam auch an den geschnitzten deutschen Retabeln die Kunst des Malers noch reichlich genug zur Geltung. Nur sehr vereinzelte flügellose Retabeln wiesen ausschließlich geschnitztes Bildwerk, Freifiguren oder Reliefs als Schmuck auf. Bei Flügelschreinen war auch der Malerei immer irgendein Feld zu ihrer Betätigung eingeräumt.

Besonders beliebt waren Gemälde auf den Flügeln, die bei den Retabeln des 14. und 15. Jahrhunderts fast nie fehlten und erst im späten 16. Jahrhundert sich allmählich verloren. Sie hatten, hier angebracht, vor geschnitzten Darstellungen den großen Vorteil, daß sie dieselben zierten, ohne sie zu belasten. Deshalb wurde selbst bei geschnitzten Retabeln die Außenseite der Flügel stets, die Innenseite aber sehr häufig nur mit gemalten Bildern geschmückt. Hatte ein mit geschnitztem Bildwerk ausgestattetes Retabel zwei oder gar drei Flügelpaare, wie es nicht selten vorkam, so wurde mit Schnitzereien bloß die Innenseite der inneren Flügel versehen; im übrigen wurden die Flügel lediglich bemalt. Auch die Predella erhielt bei geschnitzten Retabeln häufig statt geschnitztes gemaltes Bildwerk als Schmuck. Hatten Predellen, die mit Schnitzwerk verziert waren, Flügel, so wurden dieselben ähnlich den Retabelflügeln behandelt. Die bildlichen Darstellungen, mit denen die Rückseite des Retabels freistehender Altäre versehen wurde — und das geschah sehr oft —, bestanden regelmäßig in Malereien. Es ist eine völlig vereinzelte Ausnahme, wenn sie beim Retabel des Kreuzaltares in der Doberaner Zisterzienserkirche gleich der Vorderseite desselben mit geschnitztem Figurenschmuck ausgestattet wurde. In dem das Retabel bekrönenden Aufsatz, der besonders bei den süddeutschen Retabeln des ausgehenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts als Bekrönung derselben sehr beliebt und gebräuchlich war, kam dagegen gemaltes Bildwerk nur ausnahmsweise zur Verwendung. Alles Bildwerk, mit welchem er verziert wurde, pflegte geschnitzt zu sein.

Welche Verbreitung die Holzretabeln während des späteren Mittelalters in Frankreich hatten, ist kaum festzustellen, da die Zahl der Retabeln, die sich dort aus jener Zeit bis heute erhalten haben, gegenüber der großen Menge spätmittelalterlicher italienischer und deutscher Retabeln gering ist. Immerhin kann es kaum

zweifelhaft sein, daß Retabeln aus Holz in Frankreich bei weitem nicht so gebräuchlich waren wie in Deutschland und Italien, und daß man daselbst Stein zu ihrer Herstellung bevorzugte. Am häufigsten dürften die Holzretabeln im Norden Frankreichs gewesen sein. Gemalte mögen seltener hergestellt worden sein. Ich nenne als Beispiele zwei bemalte Tafeln im Langhaus von Notre-Dame de la Couture zu Le Mans, die anscheinend ursprünglich Retabeln waren[8]; ein mit Szenen aus der Passion und der Verherrlichung Christi bemaltes Retabel im Bischöflichen Museum zu Angers[9]; ein mit leicht vorkragendem Baldachin überbautes Retabel im Musée Calvet zu Avignon, das in drei Feldern unter flachen Bogen stehende Heilige, in den Bogenzwickeln Scheiben mit Halbfiguren von Engeln, unter dem Baldachin Halbbilder von Propheten enthält; das unter dem Namen „des brennenden Dornstrauches" bekannte, gleichfalls mit Baldachinüberbau versehene Retabel des Nikolaus Froment in der Kathedrale zu Aix u. a.[10].

Mit geschnitztem Bildwerk ausgestattete Holzretabeln haben sich in Frankreich in erfreulicherer Zahl erhalten. Sie finden sich vornehmlich im Norden. So gibt es beispielsweise deren dort zu Tréguier (Côtes-du-Nord), zu Praslins (Aube), zu Abbeville (Somme), zu Marisell (Oise), Vetheuil (Seine-et-Oise), zu St-Denis bei Sens (Yonne), zu Aurion (Oise), zu Maigneloy (Oise), zu La Mothe (Aube), zu St-Maurice-le-Vieil (Yonne), zu Mesnil-lès-Hurles (Marne), zu Ambierle (Loire), in den Museen zu Orleans, Dijon und Rouen, in dem Cluny-Museum zu Paris u. a. Übrigens waren auch bei den französischen Holzretabeln die Flügel, falls solche vorhanden waren, an der Außenseite regelmäßig mit Gemälden statt mit Skulpturen verziert, während an ihrer Innenseite Schnitzwerk wohl ebenso häufig war wie Malereien. Ein Holzretabel im Cluny-Museum, das aus der Kartause zu Villefranche (Aveyron) stammt, hat unter den sechs spätgotischen Arkaden, in die es aufgeteilt ist, Hinterglasmalereien, die drei Könige, vier Szenen aus der Passion und das Begräbnis des Herrn. Der Pfosten, welcher die beiden mittleren Arkaden scheidet, ging ursprünglich über den oberen Rahmen hinaus und trug allem Anschein nach ein Kreuz, da die Kreuzigung unter den vier Leidendarstellungen fehlt.

In Spanien bestand das Retabel im 14. und 15. Jahrhundert vornehmlich aus Holz, und zwar herrschte dort bis in die Zeit der Frührenaissance das bemalte Holzretabel vor, wenn auch mit geschnitztem Bildwerk verzierte keineswegs selten waren. Einem frühen geschnitzten Holzretabel begegnete ich im Museum von S. Marco zu León. Es stammt aus S. Marcello daselbst und wird in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden sein (Tafel 250). In dem etwas überhöhten Mittelfeld stehen unter spitzen Kleeblattbogen, von vorkragendem Baldachin überdacht, die Reliefiguren des hl. Marcellus und seiner Gattin Anona, die ihre Dienerin an der Hand hält, in den Seitenabteilungen in Reihen verteilt unter spitzen kleeblattbogigen

[8] Die eine enthält die Darstellungen der Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige, der Auferstehung und der Enthauptung des hl. Johannes d. T., die andere die Geburt und die Darstellung des Jesuskindes. Die Tafeln sind ca. 1,90 m lang und ca 80 cm hoch.

[9] Das Retabel ist 2,77 cm lang und 75 cm hoch.

[10] Einige bemerkenswerte bemalte französische Retabeln waren auch auf der Ausstellung der Primitifs Français, die 1904 zu Paris im Pavillon de Marsan des Louvre stattfand, zu sehen, so Nr. 16 (Christus am Kreuz und zwei Szenen aus der Legende des hl. Dionysius aus der Sammlung des Louvre), Nr. 24 (Auferstehung der Toten und Gericht aus St-Wulfran zu Abbeville), Nr. 69 (Kreuztragung, Christus am Kreuz, Grablegung aus St-Antoine zu Loches), Nr. 71 (Krönung Mariä aus dem Hospiz zu Villeneuve-les-Avignon), Nr. 77 (Kreuzabnahme von ebendort), Nr. 112 (Retabel mit Flügeln, auf dem Hauptbild Maria mit dem Jesuskind umgeben von Engeln, auf den Flügeln innen die Stifter mit ihren Patronen, außen die Verkündigung in Grisaille aus der Kathedrale zu Moulins). Wo das in Revue XXXVII (1887) pl. I wiedergegebene, dem 13. Jahrhundert entstammende Retabel der Sammlung de Farcy zu Angers sich heute befindet, ist mir nicht bekannt. Eine in drei Abteilungen gegliederte rechteckige Tafel zeigt es in der mittleren unter kleeblattbogiger Arkade den thronenden Petrus, in den seitlichen je vier auf zwei Reihen verteilte Szenen aus der Legende des Apostelfürsten, die ebenfalls unter Kleeblattbogen angebracht sind.

Arkaden die zwölf Söhne der beiden. Die Zwickel der Arkaden sind mit Architekturen gefüllt. Oben schließt das Retabel mit einem flachen Dreieckgiebel, der mit vergoldetem Stuckornament verziert ist. Auf der Stirnseite des Baldachins des Mittelfeldes, der in seinem oberen Teile zerstört ist, war ein Engel gemalt; auf dem Giebel sehen wir zwei gemalte Scheiben, die eine Büste enthalten. Die Untergewänder der Figuren sind rot oder blaugrün, die kuppelförmigen Architekturen in den Zwickeln der Bogen rot bemalt; im übrigen ist das Retabel vergoldet. Von späteren Holzretabeln sind namentlich die riesenhaften, die ganze Chorwand füllenden gotischen Retabeln in den Kathedralen zu Sevilla, Toledo und Oviedo, in S. Pablo zu Saragossa, in der Kartause Miraflores bei Burgos und in der Stiftskirche zu Lequeitio (Tafel 195), das herrliche Retabel der Annakapelle in der Kathedrale zu Burgos (Tafel 251), die figurenreichen Nischenretabeln in S. Lesmes und S. Gil zu Burgos (Tafel 197) u. a. ganz in Schnitzwerk ausgeführt. Ein sehr bemerkenswertes geschnitztes Holzretabel des 14. Jahrhunderts ziert den Hochaltar der Kathedrale zu Tortosa; flandrischer Herkunft oder doch das Werk eines flandrischen Meisters scheint ein mit geschnitztem Bild ausgestattetes Retabel in der Pfarrkirche zu Orduña (Viscaya) zu sein (Tafel 256). Umgekehrt ist spanischen Ursprungs das schöne mit geschnitzten Gruppen und Einzelfiguren prächtig geschmückte Holzretabel in St-Jacques zu Perpignan (Tafel 249).

Übrigens verbanden sich auch in Spanien ähnlich wie zu Venedig nicht selten Malerei und Plastik zur Ausstattung der Holzretabeln. Bisweilen begnügte man sich damit, in der Mitte eines mit Gemälden versehenen Retabels in einer Nische oder unter einem Baldachin eine Statue anzubringen (Tafel 254). Bei anderen Retabeln, wie bei demjenigen des Hochaltares der Pfarrkirche zu Bolea bei Huesca, dem Retabel eines Seitenaltares in S. Maria Antigua zu Valladolid u. a. ist die ganze mittlere Abteilung im Gegensatz zu den übrigen, die Malereien aufweisen, mit geschnitztem Bildwerk gefüllt. Noch weiter ging man bei einem leider sehr beschädigten Retabel, das ich in S. Martin zu Briviesca antraf. Von seinen fünf vertikalen Abteilungen war nicht bloß die mittlere, sondern auch die erste und letzte mit Statuen geschmückt und nur die zweite und vierte mit Gemälden. Auch verzierte man wohl die Pfosten, welche das gemalte Retabel vertikal teilten, mit Statuetten, wie bei dem schon erwähnten Retabel zu Bolea, bei einem eigenartigen Retabel im Museum zu Valencia (Tafel 254) und bei dem mächtigen Retabel des Hochaltares in S. Feliú zu Gerona (Tafel 193), vielleicht dem großartigsten Beispiel eines Holzretabels, zu dessen Schmuck sich Malerei und Skulptur zusammentaten. Der hohe Unterbau zeigt unter reich geschnitzten Baldachinen große Reliefffiguren der Apostel. Das Retabel selbst ist in fünf Abteilungen geschieden, von denen die erste, dritte und fünfte unter mächtig nach oben aufsteigenden Baldachinen eine lebensgroße Statue enthalten. Die Pfosten, welche die Abteilungen begleiten, sind mit je drei Statuetten besetzt. Die zweite und vierte Abteilung sind durch Querleisten, die mit Baldachinen ausgestattet sind, in drei übereinanderliegende Felder aufgeteilt, welche Gemälde aufweisen. Das 1497 errichtete Retabel des Jakobusaltares der Kathedrale zu Tarazona hat in der mittleren seiner drei vertikalen Abteilungen eine Statue des hl. Jakobus, in den Seitenabteilungen vier gemalte Szenen aus der Legende des Heiligen. Seine Predella weist in den Seitenfeldern gemalte Halbfiguren von Heiligen auf, in der Mitte wird sie durch den Unterbau der Jakobusstatue verdeckt. Der schräggestellte breite Rahmen, eine Eigentümlichkeit der spätgotischen spanischen Retablos, ist statt wie gewöhnlich mit Gemälden mit Statuettchen besetzt, deren Baldachin allemal die Konsole für das nächsthöhere bildet. Oben auf dem Retabel steht ein Kruzifixus mit Maria und Johannes zur Seite.

In den Niederlanden stand es in der Zeit des späten Mittelalters bezüglich der Benutzung von Holz zur Herstellung der Retabeln ähnlich wie in Deutschland. Es war dort gleichfalls bis in das 16. Jahrhundert hinein das gebräuchlichste Material für dieselben. Auch hinsichtlich der Verwendung von Malereien

und Schnitzereien wandelten die niederländischen Retabelbauer die gleichen Wege wie die deutschen. Die Frucht der glänzenden Entwicklung, welche die flämische Malerei seit Beginn des 15. Jahrhunderts nahm, waren allerdings auch zahlreiche ganz gemalte Retabeln, darunter namentlich das großartige Altarwerk der Brüder von Eyk in St. Bavo zu Gent. Die zweite Hälfte des Jahrhunderts führte jedoch in Flandern zu einem ebenso raschen wie gewaltigen Aufschwung der Holzschnitzkunst, die sich vor allem zu Brüssel und Antwerpen betätigte und eine ungemein große Reihe hervorragender geschnitzter Holzretabeln schuf, ausgezeichnet sowohl durch das überaus reiche Baldachinwerk wie durch den prächtigen, meist aus Gruppen bestehenden figürlichen Schmuck.

2. Mittelalterliche Retabeln aus Stein. Retabeln aus Stein sind schon im 12. Jahrhundert nachweisbar. Freilich sind nicht alle Steintafeln, die man als Retabeln bezeichnet hat, wirklich Retabeln; vor allem nicht die oft abgebildeten angeblichen Steinretabeln in der Servatiuskirche zu Maastricht und in dem Kapitelsaal des ehemaligen Benediktinerklosters Kastl bei Amberg.

Die letztere Anlage, die man sogar als zweiseitiges Retabel hingestellt hat[1], ist nichts als eine von einer Rundbogenarkade gebildete, im Bogenfelde durchbrochene Mittelstütze der Decke des Kapitelsaales, der ein ähnlich behandeltes Risalit an der gegenüberliegenden westlichen Schmalwand entsprach. Von einem Altar fand sich bei den in jüngster Zeit vorgenommenen sorgfältigen Untersuchungen und Nachgrabungen keine Spur. Es zeigte sich vielmehr, daß der Aufbau nicht unmittelbar auf dem ursprünglichen Estrich saß, sondern auf einem 1,10 m starken, 50 cm hohen Mauerfuß, der ehedem vor und hinter der Arkade eine Sitzbank bildete und die Errichtung eines Altares, hier wie dort, sogar unmöglich machte[2].

Das angebliche Steinretabel in St. Servatius zu Maastricht war ursprünglich allem Anschein nach das Mittelstück der Schranken des Westchores. Heute ist die Tafel so aufgestellt, daß sie die Rückseite dem Schiff der Kirche zuwendet, die Bildseite dem ihr auf dem Westchor vorgebauten Altar; ursprünglich war diese letztere dagegen der Kirche zugekehrt. Die Brüstungen, welche sich an den unteren Teil der Tafel beiderseits anschlossen — dieselbe besteht aus einem rechteckigen Unterteil und halbkreisförmigen Oberteil —, sind gegenwärtig an die nördliche Seitenwand des Westbaues gesetzt[3].

Eine Steintafel in der Georgskirche zu Prag, die der Mitte des 12. Jahrhunderts entstammen soll, nach ihrer Form aber — sie stellt einen Spitzbogen dar, aus dem in der Mitte eine geradlinig abschließende Erhöhung herauswächst — sicher erst dem 13. angehört[4], war bis 1858 das Tympanon der Eingangstüre der Anna-, früher Marienkapelle im Kreuzgang, ist also nicht, wie gesagt wurde[5], ein Altarretabel des 12. oder 13. Jahrhunderts. Schmuck des Bogenfeldes eines Portales und nicht ein Retabel war zweifelsohne ursprünglich auch eine jetzt einen Altaraufsatz bil-

---

[1] Vgl. z. B. Schmid 190. Zuerst wurde auf das angebliche Retabel aufmerksam gemacht in Kirchenschmuck XV1 (1864) 46; vgl. auch Sitzungsberichte des Münchener Altertumsvereins II (1867—68) 104 nebst Abb.

[2] Vgl. den Bericht über die Untersuchung in Kunstdenkm. von Oberpfalz und Regensburg, Bezirksamt Neumarkt (München 1909) 191.

[3] Der erste, welcher in Deutschland auf die Steintafel in St. Servatius zu Maastricht als auf das Beispiel eines romanischen Retabels hinwies und sie als solches veröffentlichte, war A. Reichensperger (Fingerzeige auf dem Gebiete der christlichen Kunst [Leipzig 1854] 136 und Tfl. VI). Wenn die Tafel seitdem als eines der ältesten romanischen Steinretabeln galt, so hatte das seinen Grund in dem Umstand, daß sich niemand veranlaßt sah, den angeblichen Altar an Ort und Stelle einer Besichtigung zu unterziehen.

[4] Abb. bei B. Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen I (Wien 1871) 79.

[5] Grueber a. a. O.; Otte I, 143 Anm. 2.

dende, mit Reliefdarstellungen geschmückte, halbkreisförmige romanische Steintafel im Dom zu Erfurt, wohl ein Überrest aus dem alten romanischen Bau, von dem sich die beiden Türme und das sie verbindende Chorjoch erhalten haben[6].

Nicht ganz klar ist, welchen Zweck die romanische Steintafel ursprünglich hatte, welche heute als Retabel den Marienaltar der ehemaligen Abteikirche zu Brauweiler bei Köln schmückt. Alt ist bei ihr nur das Mittelfeld mit den Relieffiguren der Gottesmutter, zweier hll. Bischöfe und zweier Propheten. Maria thront unter einem von zwei Säulchen getragenen, muschelförmigen Baldachin; ihr zunächst steht rechts und links ein Bischof, dann folgt beiderseits einer der Propheten. Unter den Figuren ziehen sich stilisierte Wolken hin. Die Tafel befand sich, ehe sie ihre moderne romanische Umrahmung erhielt und als Retabel auf den Marienaltar gesetzt wurde, an der Westwand der Krypta, also nicht über einem Altar, doch dürfte das sicher nicht der Platz gewesen sein, für den sie ursprünglich gemacht wurde. Am wahrscheinlichsten ist, daß sie von Anfang an als Retabel angefertigt wurde, eine Bestimmung, zu der ihr Bildwerk und dessen Anordnung gut passen würde. (Tafel 216.) Über einem Portal kann die ohne die heutige Umrahmung 1,28 m hohe und 1,80 m breite Tafel nicht angebracht gewesen sein[7].

Auch die 1,02 m hohe, 1,72 m breite, aus drei Platten bestehende Steintafel, mit der Darstellung der Anbetung des Jesuskindes durch die hll. Dreikönige, eine Arbeit des 12. Jahrhunderts in der ehemaligen Propsteikirche zu Oberpleis bei Siegburg, könnte allenfalls ein Retabel gewesen sein. Ob sie das indessen in Wirklichkeit war, muß dahingestellt bleiben[8].

Es sind sehr wenige Steinretabeln aus romanischer Zeit bekannt, an deren Retabelcharakter kein Zweifel besteht. Eines befindet sich in Carrières-St-Denis (Seine-et-Oise), ein anderes in St-Denis bei Paris, beide Schöpfungen des 12. Jahrhunderts. Das erstgenannte (Tafel 207) setzt sich aus drei Platten zusammen und ist mit drei Reliefdarstellungen geschmückt. In der Mitte zeigt es unter einem von Säulchen getragenen Überbau, über dem sich Kuppeln und Türme erheben, Maria mit dem Jesuskind auf dem Thron, links und rechts unter Architekturen die Verkündigung und die Taufe. Unten und an den Seiten ist das Retabel von einem prächtigen Rankenfries eingefaßt. Oben fehlt heute die Umrahmung[9]. Die Tafel war einst bemalt.

Das Retabel in der ehemaligen Abteikirche St-Denis ist 63 cm hoch und 2,07 m breit. In der Mitte thront in einem langgezogenen vierpaßförmigen Medaillon, in dessen Zwickel die Evangelistensymbole angebracht sind, Christus, rechts und links stehen unter Rundbogenarkaden je sechs Apostel. Die Einfassung des Medaillons trägt die Inschrift: Hic Deus et homo quem praesens signat imago — Ergo rogabit homo, quem scul(p)ta figurat imago. Der Rahmen, welcher das Retabel oben abschließt, ist in der Kehle mit einem aus paarweise zusammengestellten Blättern verzierten Blattfries geschmückt; an den Seiten ist die Umrahmung nicht mehr vorhanden; eine unter den Figuren sich hinziehende flache Leiste enthält die Namen der Apostel[10].

Eine dritte Steintafel aus romanischer Zeit, die ursprünglich auch wohl ein Retabel war, findet sich in der interessanten Quirinuskapelle zu Luxemburg, in die sie aus einer ehedem zu Echternach gehörenden Kapelle zu Rospott kam (Tafel 206). Sie ist 1,33 m breit, 55 cm hoch, und heute in die Front des Stipes des Altares der Kapelle eingelassen, für die sie freilich zu klein ist. Eine derbe, ja primitiv rohe Arbeit, weist sie fünf Rundbogenarkaden auf, von denen die mittlere etwas breiter und höher ist als die übrigen. Die Säulchen der Arkaden sind am Schaft mit gewundenen Kannelierungen verziert, am Kapitell mit steifen Blättern besetzt, an der

[6] Abb. in Kd. der Prov. Sachsen, Stadt Erfurt 91.

[7] Abb. der Tafel vor ihrer Übertragung auf den Marienaltar bei aus'm Weerth III, 39.

[8] Abb. in Kd. des Siegkreises Tfl. IX.

[9] Vgl. auch Roh. II, 45 und Lasteyrie 691.

[10] Abb. bei Roh. II, Tfl. 118.

Basis mit Eckknollen ausgestattet. Das unter den Arkaden angebrachte Figurenwerk besteht aus der thronenden Gottesmutter, den Aposteln Petrus und Paulus sowie zwei heiligen Bischöfen. Man hat die Tafel wegen der Roheit ihrer Figuren als Schöpfung der Karolingerzeit ausgegeben, doch mit Unrecht. Die gewundenen Säulchen und die Eckknollen der Basis derselben bekunden, daß sie frühestens dem 11. Jahrhundert, wahrscheinlich aber sogar erst dem 12. entstammt. Die Vorderseite eines Altarstipes war die Tafel ursprünglich nicht; ihre geringe Höhe läßt eine solche Annahme nicht zu[11]. Wir werden daher wohl nicht fehlgehen, wenn wir sie als Retabel deuten.

In Deutschland bleiben Steinretabeln bis zum Ende des Mittelalters ganz selten. Die Regel waren Holzretabeln. Beispiele aus dem 13. Jahrhundert bieten der Hochaltar in S. Ursula zu Köln, der Hochaltar der Elisabethkirche zu Marburg (Tafel 217) sowie der Altar der Muttergotteskapelle im Dom zu Halberstadt. Aus dem 14. das Steinretabel der Liebfrauenkapelle zu Frankenberg (Hessen-Kassel), ein Nebenaltar im südlichen Seitenschiff des Domes zu Naumburg, ein Nebenaltar im nördlichen Seitenschiff des Domes zu Magdeburg, das jetzt durch ein auf die Mensa gestelltes Sakramentshäuschen verdeckte Retabel des Altares im Langhaus der Wiesenkirche zu Soest, die heute unter dem Sakramentshäuschen und einem Reliquienschrank eingelassenen Retabeln des Quirinus- und des Margaretenaltares im Chor von St. Kunibert zu Köln sowie der Schrenkaltar in der Peterskirche zu München. Aus dem 15. der herrliche Hochaltar in St. Martin zu Landshut mit dem größten und hervorragendsten aller gotischen Steinretabeln, die auf deutschem Boden entstanden, der schöne Pappenheimaltar im Dom zu Eichstätt, der Altar der Krypta der Stiftskirche zu Öhringen in Württemberg, zwei an den Pfeilern des Langhauses stehende Altäre in Maria-Neustift (Untersteiermark), ein Seitenaltar der Gaukirche zu Paderborn, der ehemalige Hochaltar (jetzt Altar im südlichen Querschiff) im Dom daselbst, der Hochaltar und der Sakristeialtar zu Wehrshausen bei Marburg, der Kreuz- (Lettner-) Altar im Dom zu Magdeburg (Tafel 72), ein aus Lindern stammendes Retabel im Provinzialmuseum zu Bonn, ein schönes, mit Flügeln versehenes Steinretabel in der Jakobskirche zu Lübeck[12], ein Steinretabel in der ehemaligen Zisterzienserkirche zu Marienfeld (Kr. Warendorf), zwei steinerne Retabeln zu Vinneburg (Kr. Warendorf), ein Steinretabel zu Eine (Kr. Warendorf)[13] sowie ein Steinretabel zu Davensberg (Kr. Lüdinghausen)[14] und zu Oberndorf bei Kelheim (Tafel 329).

Das Bildwerk dieser Steinretabeln besteht in der Regel aus Skulpturen. Gemalte Darstellungen finden wir auf dem Retabel des Hochaltares in St. Ursula zu Köln, heilige Jungfrauen, und auf den beiden Retabeln in St. Kunibert daselbst, Christus am Kreuze mit Maria und Johannes Ev., Heilige, Stifter (Tafel 222)[15]. Zwei Bruchstücke eines bemalten Steinretabels aus der Frühe des 14. Jahrhunderts, auf denen auch die Arkaden, unter denen die auf ihnen angebrachten Figuren stehen, gemalt sind, haben sich in der Stiftskirche zu Fritzlar erhalten. Auf dem einen sehen wir die Verkündigung und Geburt, auf dem anderen den Heiland am Kreuze und die Himmelfahrt. In den Zwickeln der Arkaden sind Halbfiguren von Propheten, die Spruchbänder halten, dargestellt. Über den Arkaden zieht sich ein Zinnenfries hin[16]. Ein Retabel von mäßiger Größe in der Marienkirche zu Anklam, eine

[11] Die bei von Sydow, Die Entwicklung des figuralen Schmuckes der christlichen Altarantependien (Straßburg 1912) 36 mitgeteilten Maße sind irreführend. Sie geben die Breite (1,7 m) und Höhe (85 cm) des Altarstipes an, nicht die Breite und Höhe der in die Front desselben eingefügten Tafel. Von Sydow hat ersichtlich die heutige aus Zement bestehende Umrahmung der Tafel als ursprünglichen Bestandteil derselben angesehen.

[12] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 31.

[13] Vgl. Kd. der Prov. Westfalen, Kr. Warendorf 150 78 94; die drei ersten mit Abb.

[14] Abb. ebend. Kr. Lüdinghausen Tfl. 6.

[15] Vgl. auch Die Pfarrei und Kirche St. Kunibert (Köln 1911) Tfl. 9.

[16] Abb. in Kd. der Prov. Hessen, Kreis Fritzlar Tfl. 42.

Schöpfung des frühen 15. Jahrhunderts, enthält in Stuck oder feinem Kalkstein eine bemalte, figurenreiche Darstellung der Kreuzigung[17].

In den Niederlanden wurde in der Zeit der Spätgotik Stein, wie es scheint, nur selten zur Herstellung der Retabeln gebraucht. Wenigstens sind die Steinretabeln, die sich dort aus jener Periode erhalten haben, gegenüber den noch vorhandenen spätgotischen gemalten und geschnitzten flämischen Holzretabeln sehr wenig zahlreich. In Ste-Waudru zu Mons gibt es ein hervorragendes spätgotisches Steinretabel aus dem Jahre 1540; ein wenig älter mag das Steinretabel in der Kirche Notre-Dame-de-Cambron zu Estinnes-au-Mont im Hennegau sein[17a]. Es sind meines Wissens die einzigen Beispiele aus der Zeit von 1400—1540, die noch vorhanden sind. Wie es in den Niederlanden mit der Verwendung von Stein zu der Anfertigung von Retabeln vor dem 15. Jahrhundert gehalten wurde, läßt sich nicht feststellen. Nur ein Steinretabel ist aus dieser früheren Zeit auf uns gekommen, ein hochgotisches Steinretabel in Ste-Dymphna zu Gheel bei Antwerpen, eine Arbeit aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Oben gerade abschließend, jedoch in der Mitte überhöht, 2,60 m lang und 80 cm bzw. 1,07 m hoch, zeigt es in der 65 cm breiten Mittelabteilung unter schöner ungeteilter Spitzbogenarkade eine Reliefdarstellung des Gekreuzigten mit Maria und Johannes, in den Seitenteilen unter drei zweiteiligen Spitzbogenarkaden die Figuren von je zwei Aposteln. Über den Arkaden ist der Raum mit Pfosten- und Maßwerk belebt, unter ihnen läuft ein von Rosetten gebildeter Fries hin[18].

Selbst in Italien hat man bis zum 15. Jahrhundert nur in sehr bescheidenem Ausmaße Stein zur Anfertigung der Retabeln benutzt, obschon man gerade dort bei dem außerordentlichen Reichtum an prächtigem Marmor keineswegs an bestem Steinmaterial Mangel hatte. Man bevorzugte bemalte Retabeln mit ihren warmen, lebensvollen Farben und ihren eindrucksvollen, für alle leicht verständlichen Darstellungen. Marmorskulpturen auf dem Retabel waren zu kühl, ihr ideeller Gehalt schwerer zu erfassen, ihre Wirkung auf das Volk darum naturgemäß geringer. Erwähnt seien hier als Beispiele gotischer Marmorretabeln in Italien das Retabel des Hochaltares im Dom zu Arezzo (Tafel 213), des Dreikönigen- und des Hochaltares in S. Eustorgio zu Mailand (Tafel 210), des Hochaltares in S. Francesco zu Pisa (Tafel 212), des Altares in der Sakramentskapelle von S. Frediano zu Lucca[19], des Altares der Katharinenkapelle des Domes zu Modena (Tafel 211), des Altares der Cappella dei Mascoli in S. Marco zu Venedig (Tafel 215), eines Seitenaltares in der Kirche der Frari daselbst (Tafel 211), des Hochaltares in S. Francesco zu Bologna[20], des Altares der sog. Madonna mora in der Kirche des Santo zu Padua, des Altares der Thomaskapelle im Dom zu Sarzana (Tafel 214), eines Seitenaltares im Dom zu Aquileja (Tafel 204), eines Seitenaltares zur Linken des Hochaltares in S. Pantaleone zu Venedig, das ursprünglich ein Sakramentshäuschen gewesen sein mag, sowie ein dreiteiliges Marmorretabel zu Castiglione bei Olona[21]. In der Minutolikapelle des Domes zu Neapel bildet ein niedriger Steinaufsatz in Form eines oblongen Rechtecks, der unter spitzbogigen, von Giebelchen bekrönten Arkaden die Reliefbilder Marias mit dem Kind und der zwölf Apostel zeigt, die Verbindung des Altares mit dem oberhalb der Rückseite desselben angebrachten Grabmonument des Kardinals Arrigo Minutoli († 1412). Es werden die angeführten sicher nicht alle Steinretabeln sein, die bis in die Frühe des 15. Jahrhunderts entstanden, doch war ihre Zahl bis dahin zweifellos nicht groß, da sonst wohl mehr derselben auf uns gekommen wären. Als dann aber die Frührenaissance einsetzte und mit ihr die Freude an den Schöpfungen der Plastik

[17] Kd. des Regierungsbez. Stettin, Kreis Anklam Fig. 28.

[17a] Abb. in Annales du cercle archéol. de Mons VII, 81.

[18] Abb. in Reusens, Éléments d'archéol. chrét. II (Aachen 1866) 223.

[19] Abb. bei F. X. Kraus, Kunstgeschichte II, 2, 232.

[20] Abb. a. a. O. II, 1 461.

[21] Abb. bei A. Venturi, Storia VI, 837.

einen mächtigen Aufschwung nahm, wurden Steinretabeln in Italien häufiger. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts erhob sich deren schon eine beträchtliche Zahl über den Altären italienischer Kirchen. Beispiele finden sich, um wenigstens auf einige hinzuweisen, in S. Maria del Popolo (Tafel 281), S. Paoli fuori le mura, S. Agnese, S. Maria della Pace, S. Silvestro in Capo, S. Pietro in Montorio und in der Sakristei von S. Maria di Monserrato in Rom, in S. Anna dei Lombardi (Tafel 281) und S. Severino e Sosio zu Neapel, in S. Nicola zu Bari, in der Badia zu Florenz, im Dom zu Fiesole, im Dom und in S. Maria della Spina zu Pisa, in S. Giobbe und in S. Francesco della Vigna zu Venedig, im Dom zu Como, in S. Marco zu Venedig sowie im Dom zu Sarzana (Retabel von 1463 in der Cappella della Purificazione) und in der Certosa bei Pavia (Tafel 289). Das 15. Jahrhundert brachte in Italien auch die bekannten prächtigen, ganz vom Geist der Frührenaissance erfüllten weißen und farbigen Terrakottaretabeln der Robbias, die besonders in Mittelitalien weite Verbreitung und in zahlreichen Kirchen daselbst eine Stätte fanden (Tafel 286 und 287).

Auch in Spanien entstanden neben den freilich überwiegenden Holzretabeln im 14. und 15. Jahrhundert Steinretabeln, beispielsweise in S. Pau bei Olot (Katalonien) (Tafel 206), in S. Coloma zu Queralt und der Kathedrale zu Tarragona (Tafel 219), in S. Maria la Mayor zu Monblanch, in S. Lorenzo zu Lérida, wo sich deren nicht weniger denn vier erhalten haben, in den Kathedralen zu Vich und Huesca, in der Kathedrale und in der Kirche der Virgen del Pilar zu Saragossa, in S. Maria de Castellón zu Ampurias, in der Kirche zu Argensola (Prov. Lérida) u. a. Interessante Fragmente von Steinretabeln trifft man im Bischöflichen Museum zu Vich und im Museum zu Burgos an. Als Material wurde zu den mittelalterlichen spanischen Steinretabeln mit Vorliebe weißer Marmor und Alabaster benutzt. Aus Sandstein bestehen die Retabeln in S. Pau, im Museum zu Burgos und in der Sakristei von S. Lorenzo zu Lérida.

In Frankreich wurde bis zum Ausgang des Mittelalters in ausgiebigem Maße Stein zur Anfertigung des Retabels gebraucht. Von den über eineinhalb hundert französischen Retabeln aus der Zeit der Gotik, von denen ich nähere Kenntnis habe, wohl der Mehrzahl aller noch vorhandenen, besteht mehr denn die Hälfte aus Stein. Vor allem pflegte man aus Stein herzustellen die in Frankreich so beliebten niedrigen, tafelförmigen, oben meist in gerader Linie, doch auch wohl mit rechteckiger Überhöhung abschließenden Aufsätze, die gewöhnlich eine oder mehrere Statuen trugen, aber auch zum Aufstellen von Reliquiaren benutzt wurden oder als vordere Stütze eines hinter dem Altar angebrachten Reliquienschreines dienten. Schöne Retabeln dieser Art, die dem 13. und 14. Jahrhundert entstammen, und meist aus St-Denis und St-Germer herrühren, finden sich im Cluny-Museum zu Paris (Tafel 208 und 209.) Lehrreiche Beispiele aus dem 15. Jahrhundert findet man in den Kirchen zu Troyes und der Umgebung von Troyes, das großartigste aus dieser Zeit in Notre-Dame-de-Brou (Tafel 220). Die Retabeln waren bald bemalt, bald mit plastischem Schmuck versehen, bald lediglich mit einer Leiste als Einfassung ausgestattet, im übrigen aber unverziert. Ein Behang, das Superfrontale oder Dossale, ersetzte in diesem Falle die fehlenden Gemälde oder Reliefs.

Regelmäßig bestand natürlich das Retabel aus Stein, wenn es eine an der Wand angebrachte Architektur darstellte. Schreinretabeln mit Flügeln, wie sie seit Ende des 15. Jahrhunderts besonders im Norden Frankreichs nicht selten waren, wurden gewöhnlich nicht aus Stein angefertigt, sondern nach dem Vorbild der flandrischen Altarschreine, von denen sie beeinflußt waren, aus Holz. Immerhin gibt es genügend Beispiele, welche zeigen, daß man nicht zurückschreckte, die flandrischen Schreinretabeln mit ihren zierlichen, überaus entwickelten Architekturen und den figurenreichen, aus den Grenzen des Reliefs heraustretenden und zum Teil frei gearbeiteten Gruppen auch in Stein nachzubilden. Ein schönes Retabel dieser Art, das leider in der Revolution jämmerlich mißhandelt wurde, besitzt das Cluny-Museum. Es enthält drei Hauptgruppen. Die mittlere gibt die Auferstehung wieder,

die zur Linken zeigt den Heiland, seiner Mutter erscheinend, die zur Rechten den Auferstandenen mit Maria Magdalena. Ein anderes findet sich in der Kirche zu Rumilly-lès-Vaudes bei Troyes (Tafel 221). Schon ausgeprägten Frührenaissancecharakter zeigt sowohl in der Formensprache wie in der Architektur das großartige Retabel zu L'huitre, Dep. Aube. In Stuck sind ausgeführt die Retabeln der Spätgotik und der Frührenaissance in der Kathedrale zu Rodez (Tafel 294).

In England wurde zum Retabel stets Stein benutzt, wie übrigens leicht begreiflich und natürlich, wenn die Wand oberhalb eines ihr vorgebauten Altares durch Architekturen, Nischen, Baldachinwerk und plastische figürliche Darstellungen zu einem solchen ausgestaltet wurde, was nach dem früher Gesagten[22] nicht selten geschah. Inwieweit dort auch sonst noch im späteren Mittelalter steinerne Retabeln geschaffen wurden, läßt sich nicht mehr feststellen.

3. Mittelalterliche Retabeln aus Holz und Stein. Retabeln, zu denen man zugleich Holz und Stein verwandte, indem man das Bildwerk aus Stein, den Rahmen oder Schrein aber aus Holz machte, wurden im allgemeinen nur selten hergestellt. Am häufigsten verband man in dieser Weise Holz mit Alabaster oder Terrakotten. So sind beim Retabel des Hochaltares zu Tarragona in Spanien die zierlichen Bekrönungen der Bildfelder wie des ganzen Baues nebst den in der Mitte und an den beiden Seiten aufsteigenden, ungemein schlanken und reichen Baldachinen, welche Statuen überdachen, aus Holz gemacht, während sein bildlicher Schmuck, das Meisterwerk des Pere Johann de Tarragona, aus Alabaster besteht. (Tafel 255.) Ein kleines, nur 1,60 m hohes, 1,20 m breites Flügelretabel aus Holz zu Schwabstedt (Schleswig-Holstein), dessen Flügel jedoch heute fehlen, enthält 15 Alabasterstatuetten von Heiligen (Johannes d. T., Laurentius, Katharina u. a.)[1].

Besonders beliebt war die Verbindung von Holz und Alabaster beim Retabel im ausgehenden Mittelalter in England, wie die vielen englischen Alabasterretabeln bekunden, die sich ganz oder teilweise aus dem 15. und dem beginnenden 16. Jahrhundert erhalten haben. Sie gehören ihrer Form nach zu den Flügelschreinen. Aus Holz war bei ihnen das Gehäuse samt dem Leistenwerk, durch welches dasselbe in seine Abteilungen gegliedert wurde, gemacht, aus Alabaster das Bildwerk, das vorherrschend in szenischen Reliefdarstellungen, weniger in Statuetten bestand, sowie die es bekrönenden Kämme oder Baldachinchen. Die das Retabel oben abschließende Bekrönung war bald aus Holz, bald aus Alabaster hergestellt.

Die Alabasterretabeln waren bei Beginn des kirchlichen Umsturzes in den englischen Kirchen sehr zahlreich. So hatte beispielsweise die Londoner Kartause nach dem Inventar von 1538/39 drei solcher Retabeln[2], die Abtei Peterborough in ihren Kapellen sechs[3]. Das Inventar der Abteikirche Dieulacres (Stafford) verzeichnet 1538 4 altars of alabaster in the body of the church, das des Klosters Darley (Derby) 2 altars and tables of alabaster in S. Sythes chapel, das des Priorats Dale (Derby) on the ryght hande of the quier (Chor) 2 aulters wyth 2 tables of alabaster, sowie a table of alabaster for our Lady alter[4]. In der Kirche der Abtei Osney (Oxford) gab es um dieselbe Zeit 5 aultres with 5 tables of alabaster und dazu in the body of

[22] Vgl. oben S. 287.

[1] Kd. der Prov. Schleswig-Holstein I, 508.

[2] The Archaeolog. Journal LXI (1904) 238.

[3] Monast. angl. I, 366.

[4] Archaeologia XLIII (1871) 215.

the church 2 aultres with 2 tabernacles of alabaster[5]. In der Prioratskirche zu Bridlington (Yorkshire) war der Altar aller fünf Kapellen, die unter der Erhöhung, auf welcher der Schrein des hl. Johannes von Bridlington stand, angebracht waren, mit einem kleinen Alabasterretabel versehen[6]. Das Kloster Chacombe (Northampton) hatte bei seiner Aufhebung (1536—38) auf dem Hochaltar a table of alabaster with a story of seynt Maries[7]. In St. Andrews zu Lewes wurden 1548 drei Alabasterretabeln, die infolge der Einführung der sog. Reformation beseitigt worden waren, an Franzosen verkauft[8]; zu Ripon fand der anglikanische Erzbischof Young bei seiner Visitation 1567 in einem Gewölbe noch 6 great tables of alabaster full of images, die bei Unterdrückung des katholischen Kultus dort aufgestapelt worden waren[9].

Zum erstenmal wird ein Alabasterretabel im 42. Jahre der Regierung Eduards III., also um 1368, erwähnt. Es war eine alabaster tabula or reredos, die der König für die St. Georgskapelle zu Windsor anfertigen ließ; 1371 war sie vollendet. Der Meister, ein gewisser Steinmetz Peter, war aus Nottingham. Das Retabel muß ein großartiges Werk gewesen sein. Denn aus den Akten geht hervor, daß zehn Karren von je acht Pferden Bespannung erforderlich waren, um es von Nottingham nach Windsor zu bringen. Ein Jahrzehnt später begann man in der Kathedrale zu Durham das Alabasterretabel, zu dem 1380 Lord John von Neville 500, der Prior von Durham und andere Wohltäter 200 Mark spendeten[10]. Freilich handelte es sich in beiden Fällen noch nicht um die kleinen aus Holz und Alabaster gemachten Alabasterretabeln der späteren Zeit. Als mächtige Bauten — das Retabel in der Kathedrale zu Durham, welches noch vorhanden ist, wenn auch seines ursprünglichen Bilderschmuckes beraubt, zieht sich quer von der einen Seite des Chores bis zur anderen — bestanden sie aus Stein und Alabaster.

Alabasterretabeln wurden noch am Vorabend des Bruches mit der alten katholischen Überlieferung geschaffen. So bestimmt 1505 Sir John Gilliot, Alderman von York in seinem Testament, es solle für 5 Mark eine Alabastertafel für den Hochaltar der Erlöserkirche gekauft werden[11], 1506 aber beauftragt ein John Colyns von Hunworth seine Testamentsvollstrecker, ein Alabasterretabel mit Darstellungen U. L. Frau und der hl. Anna anfertigen zu lassen[12].

Die englischen Alabasterretabeln blieben aber nicht auf englische Kirchen beschränkt. Wie die Antwerpener und Brüsseler Bildschnitzer die flämischen Retabeln in großer Zahl ins Ausland ausführten, nach dem skandinavischen Norden, nach Frankreich, nach Deutschland, ja nach Italien, so geschah es ähnlich mit den ganz anders gearteten Altaraufsätzen, die seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts bis in das zweite Viertel des 16. aus den Händen der englischen „Alabastermen" hervorgingen. In Italien finden wir noch heute ein gut erhaltenes, aus S. Giovanni a Carbonara stammendes Beispiel im Museo Nazionale zu Neapel (Tafel 222), ein nicht mehr vollständiges in S. Benedetto zu Settimo bei Pisa, sowie ein anderes unvollständiges, das aus der 1865 geschlossenen Kirche S. Andrea zu Ferrara stammt, im Museo civico daselbst.

Ferne im Osten begegnet uns ein vortrefflich erhaltenes Alabasterretabel in der Marienkirche zu Danzig. In Dänemark gibt es noch drei derselben. Eines steht heute im Nationalmuseum zu Kopenhagen; es kommt aus Munkathveraa auf Island und ist in vorzüglichem Zustand (Tafel 222). Das zweite hat sich in der Kirche zu Borbjerg (Amt Ringkjöbing) erhalten, das dritte in der Kirche zu Vejrum (Amt

---

[5] Ebd. 238.

[6] Archaeolog. XXIX, 272: Item undernethe the sayde shrine be fyve chappels with fyve altars and small tables of alabaster and images. Das Inventar datiert von 1541.

[7] Archaeol. XLIII (1871) 241.

[8] The Archaeol. Journal LXI (1904) 238.

[9] SS. Memorials of the church of SS. Peter and Wilfrid, Ripon III (London 1888) 344.

[10] The Archaeol. Journal LXI (1904) 221.

[11] SS. Testamenta Eborac. V (London 1884) 16.

[12] Norfolk Archaeol. I, 123.

Ringkjöbing). Beide sind heute in einem Renaissanceaufsatz eingelassen und infolgedessen zum Teil verändert worden[13].

Namentlich aber wurden von England zahlreiche Alabasterretabeln nach Frankreich ausgeführt. Heute sind dort allerdings Retabeln dieser Art, die eine gute Erhaltung zeigen, selten. Eines derselben befindet sich zu Montréal (Yonne), ein zweites, das einem mächtigen Frührenaissanceretabel eingefügt ist, sah ich in St-Michel zu Bordeaux. Andere gibt es zu Écaquelon (Eure), La Selle (Orne), Génisac (Gironde), Issac (Dordogne) und Châtelus-Malvaleix (Creuse). Indessen hat sich von vielen sonstigen wenigstens das Bildwerk ganz oder zum Teil gerettet, so zu Pervenchères (Orne), St-Léonard (Haute Vienne), Breuil-Benoit (Eure), Mont-St-Michel (Manche), Ferté Bernard (Sarthe), Roscoff (Finistère) und St. Avit-lès-Guespières (Eure-et-Loire), in St-Seurin und der Kathedrale zu Bordeaux, zu Soussans (Gironde), St-Émilion (Gironde), Cambes (Gironde), Castelnau (Gironde), Floirac (Gironde) und Montauban (Drôme). In St-Seurin zu Bordeaux haben sich die Alabastertafeln von wenigstens zwei Retabeln erhalten. Eine Anzahl ist in den Aufsatz des Altars der Muttergotteskapelle eingelassen, die anderen sind heute an der Rückwand der Levitensitze angebracht. Die Tafeln zu Montauban (Privatbesitz) kommen aus Montpezat und stammen von dem Retabel, das in einem Inventar der dortigen Stiftskirche von 1436 mit den Worten aufgeführt wird: Item super altare beati Martini unum retaule instoriatum annunciationis beatae Mariae, nativitatis Domini, resurrectionis Domini, ascensionis ejusdem, assumptionis beatae Mariae et in capite (an dem einen Ende) beati Joannis Baptistae et in alio capite ymaginem beati Johannis Evangelistae, totum solempne, quod retaule est operatum alabaustri et auri fini et quibusdam coloribus depictum[14].

Auch in französische Museen sind die Überreste von zahlreichen englischen Alabasterretabeln gewandert. So besitzt das Museum zu Toulouse zwölf Tafeln und zwei Statuetten, die Überbleibsel von wenigstens zwei Retabeln. Das Cluny-Museum zu Paris bewahrt fünfundzwanzig Reliefs auf, die nach dem Gegenstand derselben zu urteilen, mindestens von vier Retabeln herrühren, das Museum zu Rouen neunundzwanzig. Im Musée du Berry zu Bourges fand ich zwei von englischen Alabasterretabeln stammende Reliefs, die Anbetung der hl. Dreikönige und Mariä Glorie, im Musée historique zu Orléans acht Tafeln. Das Musée Vivenal zu Compiègne (Oise) besitzt vierzehn Tafeln und sechzehn Statuetten von Aposteln und anderen Heiligen. Es waren nicht bloß die Küstenbezirke Frankreichs, in die von England die Alabasterretabeln ausgeführt wurden; wie aus den angeführten Beispielen hervorgeht, denen wohl noch manche hinzuzufügen wären, sind diese auch tief ins Innere des Landes gebracht worden.

Nach Deutschland scheinen nur sehr wenige englische Alabasterretabeln gekommen zu sein. Das Retabel in der Marienkirche zu Danzig wurde bereits erwähnt. Sonst befindet sich nirgends in deutschen Kirchen ein vollständiges Alabasterretabel. Auch Bruchstücke von solchen haben sich nur in einer verschwindend geringen Zahl derselben, wie z. B. in der St. Martinskirche zu Emmerich, erhalten. Selbst in den Museen Deutschlands, wie in dem Germanischen Museum zu Nürnberg, und im Schnütgen-Museum zu Köln begegnen uns nur spärliche Überbleibsel ehemaliger englischer Alabasterretabeln. Daß nur so wenige von diesen in den deutschen Kirchen Eingang fanden, erklärt sich wohl aus der Blüte, deren sich der Retabelbau im Lande selbst erfreute. Es lag keine Veranlassung vor, aus der Fremde zu beziehen, was man selbst vollendeter, großartiger und wirkungsvoller, wenn auch aus anderem Material, zu schaffen vermochte.

In Spanien fand ich dürftige Überreste von zwei Alabasterretabeln in der Pfarrkirche zu Fuenterrabía. Fast ganz erhalten ist ein Retabel dieser Art, welches

---

[13] Abb. in Zeitschrift XXIII (1910) 241 245.

[14] Bullet. des Soc. sav. 6e sér. III (1876) 576. Das auri fini bezieht sich auf die Vergoldung des Schreines und der Säume der Figuren.

ich im Schatz der Kathedrale zu Santiago de Compostella antraf, das wahrscheinlich als Votivgeschenk zu Ehren des hl. Jakobus von England dorthin kam. Es fehlen die beiden schmalen Reliefs, Einzelfiguren, welche die Flügel seitlich abschlossen, sowie ein Teil des die Bekrönung des Schreines bildenden Blattkammes[15].

Die Zahl der spätmittelalterlichen Holzretabeln, in denen statt Holzskulpturen Terrakottadarstellungen angebracht sind, ist heute sehr klein. Gut erhalten ist ein schönes Retabel dieser Art, das sich zu Touffreville (Seine-inférieure) befindet. Es birgt fünf bemalte und vergoldete figurenreiche Terrakotten, in seiner mittleren überhöhten Abteilung eine in zwei Gruppen übereinander sich aufbauende Kreuzigungsdarstellung, in den Seitenfeldern je zwei Passionsszenen, links die Geißelung und Kreuztragung, rechts die Abnahme und das Begräbnis. Die über ihnen angebrachten zahlreichen Baldachine bestehen aus Holz. Die Flügel des Schreines sind mit Gemälden geschmückt[16].

Ein anderes mit Terrakottagruppen ausgestattetes Retabel befindet sich im Cluny-Museum (Tafel 209). In drei Abteilungen gegliedert, enthält es die Terrakottagruppen der Vermählung Marias, der Geburt Christi und der Anbetung des Jesuskindes durch die Weisen. Die aus einer Folge von Bogen und Fialen sich zusammensetzende Bekrönung, welche die drei Felder oben abschließt, ist gleichfalls in Terrakotta ausgeführt. Die Flügel hat das Retabel verloren.

Bei einem dreiteiligen, flügellosen Retabel in der ehemaligen Stiftskirche zu Carden an der Mosel besteht die Kehle des Rahmens aus Terrakotta. Von den Statuetten, mit denen es ausgestattet ist, ist die in der mittleren Abteilung thronende Figur der Gottesmutter nebst den rechts von ihr befindlichen Gestalten der hll. Petrus, Paulus und Kastor aus Gips hergestellt. Die links von Maria aufgestellten Bilder der hl. drei Könige, von denen einer kniet, zwei stehen, sowie die vier am Rahmen und an den Mittelpfosten angebrachten Prophetenfiguren sind dagegen aus Terrakotta hergestellt. Das Retabel gehört dem 15. Jahrhundert an[17].

Von einem mit bemalten Terrakottastatuetten ausgestatteten Retabel in der Kirche zu Neckarmühlbach in Baden hat sich fast das ganze Bildwerk erhalten, die 60 cm hohe thronende Figur Christi und die im Durchschnitt ca. 43 cm hohen, gleichfalls thronenden Figuren von elf Aposteln. Heute stehen sie als Bekrönung oben auf den beiden Ciborien, die rechts und links neben dem Chorbogen der Kirche errichtet sind. Die Figuren waren wohl in der Weise im Retabel aufgestellt, daß der thronende Erlöser dessen Mitte einnahm, die Apostel aber in zwei Reihen von je drei Figuren in den Seitenabteilungen angeordnet waren[18].

Ein Flügelretabel, das sich seinerzeit im Besitze des Frankfurter Stadtpfarrers Münzenberger befand und von diesem in Norddeutschland erworben worden war, enthielt in der Predella kleine sitzende Figuren der Apostel aus gebackenem Ton[19].

---

[15] Über die englischen Alabasterretabeln vgl. namentlich A. Way, On the tablets of the Royal Archaeological Institute in The Archaeolog. Journal XXIX (1871) 13 f.; A. Bouillet, La fabrication industrielle des retables en albâtre in Bullet. monumental XLV (1901) 45 f.; W. St. John Hope, On the early working of Alabastre in England in The Arch. Journ. LXI (1904) 426 f.; Francis Beckett, Engelske Alabasttavler Nottingham work, ebend. LXIV (1907) 168 f.; A. Michel, Histoire de l'art III1 (Paris 1907) 426 f.; Francis Beckett, Engelske Alabasttavler i Danmark in Tidsskrift for Industrie 1905, 19 f. 45 f.; J. Braun, Die englischen Alabasteraltäre in Zeitschrift XXIII (1910) 233 f. Betreffs der italienischen Beispiele vgl. L'Arte XIII (1910) fasc. 3, 201.

[16] Abb. in Revue L (1907) 241.

[17] Münzenberger-Beissel II, 71, Anm. 5.

[18] Vgl. auch Kd. des Großh. Baden, Kr. Mosbach 99. Die Figuren gehören etwa der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, nicht, wie es dort heißt, dem 17. Auch ist es unzutreffend, wenn daselbst gesagt wird, daß sie das letzte Abendmahl darstellten; es handelt sich bei ihnen vielmehr um die gewöhnliche Darstellung Christi und der hl. Zwölfboten, wie sie schon im frühen Mittelalter der christlichen Kirche geläufig war. Die Annahme, die Figuren hätten die Predella eines Retabels geschmückt, widerlegt sich durch die Maße der Statuetten. Eine mit diesen gefüllte Predella hatte zum mindesten eine Länge von drei Meter gehabt, also auch eine Altarmensa von gleicher Länge gefordert. Ein so großer Altar entspricht aber durchaus nicht dem nur 5,25 m breiten Chor der Kirche.

[19] Münzenberger-Beissel II, 71, Anm. 5.

Wo es sich heute befindet, ist mir nicht bekannt. Ein Retabel mit der Darstellung der Krönung Maria, das auf einem Nebenaltar der Elisabethkirche zu Marburg steht, birgt in seiner Predella eine Terrakottafigur der Schmerzensmutter.

4. Holz und Stein als Material der Retabeln nachmittelalterlicher Zeit. Beschaffenheit des Bildwerkes derselben. In Italien kam es schon im 15. Jahrhundert, wie bereits gesagt wurde[1], zu einer ausgiebigeren Benutzung von Stein als Material zur Herstellung des Retabels. Im 16. Jahrhundert steigerte sich dieselbe noch. Als aber dann an die Stelle der Bildertafel die Ädikula trat, war es vornehmlich Stein, woraus man dort nun das Retabel herstellte.

Begreiflich übrigens; für die mächtigen architektonischen Aufbauten, wie sie die Retabeln der Hochrenaissance und des Barocks darstellten, mit ihren Unterbauten, Sockeln, Säulen, ihrem Gebälk, ihrem Giebel, ihrer portalartigen Bildnische, war Stein zweifelsohne das passendste und geeignetste Material. Zudem mangelte es keineswegs an brauchbarem Stein; war doch Italien sogar reich an den besten und schönsten Marmorarten. Was aber der italienische Boden nicht gab, das boten an manchen Orten die Ruinen aus der römischen Kaiserzeit. Holz war nur ein Surrogat für den Stein. Man behalf sich mit ihm meist nur da, wo passender Stein nicht leicht zu haben war oder wo sonstige Umstände die Verwendung von Holz anrieten. Auch war wohl hier und da örtlicher Brauch für die Bevorzugung des Holzes entscheidend, wie beispielsweise zu Bologna, wo bei den Retabeln aus der Zeit der Renaissance und des Barocks durchaus Holz vorherrscht.

Ein anderer Ersatz für Stein war Stuck. Er kam besonders unter der Herrschaft des Spätbarocks zur Verwendung und war namentlich in Süditalien als Material für Retabeln sehr beliebt, weil er es leicht machte, Sockel, Säulen, Gebälk und Bekrönung des Retabels mit einer dichten Fülle von Ornament zu überziehen, wie es dem auf üppigen Schmuck bedachten Sinn des Süditalieners so ganz entsprach. Eine sehr große Zahl prunkvoller, mit barockem Ornament über und über bekleideter Stuckretabeln sieht man in den Kirchen Lecces, namentlich im Dom, in der Theatinerkirche und in Gesù (Tafel 317). Auch zu Taranto, Grottaglie und in anderen Orten Süditaliens trifft man in den Kirchen manche durch die Überfülle vordringlichsten Schmuckes auffallende Beispiele an. In Norditalien findet man beispielsweise manche aus Stuck hergestellte Retabeln in den Kirchen Paduas, doch sind dieselben hier, wie überhaupt im Norden, weniger mit Ornament überladen als im Süden der Halbinsel.

Das Bildwerk beschränkt sich bei dem Retabel der Hochrenaissance und des Barocks sehr oft auf eine einzige große Darstellung. Sie besteht bald in einer Statue, einer Gruppe oder, wenngleich seltener, einer Relieftafel aus Holz, Stein oder Stuck, bald, und zwar am gewöhnlichsten, in einem Ölgemälde, das um so mehr seinem Zweck entspricht, je kolossaler es ist.

In Deutschland bringt das 16. Jahrhundert bezüglich des Materials des Retabels wenig Änderung. Nach wie vor wurde dieses dort vornehmlich aus Holz, selten aus Stein hergestellt.

Selbst der Umstand, daß sich seit der Spätzeit des Jahrhunderts von Italien her immer mehr in Deutschland beim Retabel die Ädikulaform einbürgerte, hatte auf die Wahl des Materials desselben nur geringen Einfluß. Auch für den neuen Retabeltypus benützte man gewöhnlich Holz. Marmor und sonstige feinere Steinsorten gab es ja auch in Deutschland wenig; ausländischen besseren Stein für die Retabeln zu beschaffen, fehlten unter den wenig günstigen wirtschaftlichen, geldlichen

[1] Vgl. oben S. 311.

und Verkehrsverhältnissen, in denen man sich bis zum Ende des 16. Jahrhunderts befand, meist Mittel und Möglichkeit; das Retabel in Stuck auszuführen, war aber noch nicht üblich geworden. Zudem gewährte Holz vor Stein größere Leichtigkeit, das Retabel reich mit Ornament auszustatten, wie man das vom ausgehenden Mittelalter her gewohnt war.

Ein Wandel tritt erst um das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts ein. Seitdem werden Retabeln aus Marmor und besonders solche aus Stuckmarmor häufiger. Im 18. Jahrhundert entstehen aus beiden Materialien zahlreiche Retabeln, namentlich aus Stuckmarmor, der mit dem Vorzug größerer Billigkeit und leichterer Bearbeitbarkeit die Pracht wirklichen Marmors verband und dazu einen reichsten Wechsel in der Farbe wie in den Marmorarten ermöglichte. Jedoch blieb auch jetzt noch immer Holz das Material, aus dem man in Deutschland vornehmlich die Altarkolosse jener Zeit auftürmte.

Als Altarbild erhielten die deutschen Renaissance- und Barockretabeln wie die gleichartigen italienischen gewöhnlich ein auf Leinwand ausgeführtes großes Ölgemälde, zu dem sich oft ein zweites kleineres im bekrönenden Aufsatz gesellte. In Schnitzerei gearbeitetes Bildwerk begegnet uns am häufigsten in süddeutschen Retabeln, die sich sogar nicht selten durch eine überraschend große Fülle geschnitzten Figurenwerkes auszeichnen[2]. Hatten sich, wie es vielfach der Fall war, beide Künste, Malerei und Schnitzerei bzw. Bildhauerei, bei der bildlichen Ausstattung der Renaissance- und Barockretabeln betätigt, so bestand das Hauptbild stets aus einem Ölgemälde, alles Nebenbildwerk aber, abgesehen etwa von der Darstellung, welche die Bekrönung füllte und oft ebenfalls ein Gemälde war, aus Schnitzwerk.

In Österreich hielt man es in nachmittelalterlicher Zeit hinsichtlich des Materials der Altaraufsätze und der Art ihres Bildwerkes ähnlich wie in Süddeutschland. In Belgien brachte das 17. und 18. Jahrhundert auffallend viele Steinretabeln hervor.

Es waren fast ausschließlich Marmorretabeln. Die Kirchen zu Namur, Brüssel, Mecheln, Löwen, Antwerpen, Brügge bieten noch jetzt eine Fülle von Beispielen. Der Reichtum an Marmor, dessen sich Belgien erfreute, erleichterte und beförderte in hohem Maße die Errichtung von Marmorretabeln. Im 17. Jahrhundert herrschten aus schwarzem und weißem Marmor gemachte Retabeln vor. Als Altarbild diente auch bei Marmorretabeln der Regel nach ein Ölgemälde, das Bildwerk, welches den bekrönenden Aufsatz schmückte, war dagegen am häufigsten in Bildhauerarbeit, seltener in Malerei ausgeführt, gleichviel ob das Retabel aus Holz oder Stein bestand. Sonstige figürliche Darstellungen, mit denen die Retabel jedoch meist nur in sehr beschränktem Maße ausgestattet zu werden pflegten, waren natürlich immer vom Bildschnitzer oder Bildhauer gearbeitet.

In Spanien trat seit etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts als Material des Retabels Stein gegenüber dem Holz für lange Zeit stark in den Hintergrund. Es setzte damals ein wahrer Enthusiasmus für bemaltes plastisches Figurenwerk ein; schon damit war die Bevorzugung von Holz ohne weiteres gegeben. Es kam hierfür aber noch ein zweites Moment in Betracht, die schon in der späten Gotik beginnende Neigung, das Retabel möglichst hoch aufzubauen und zu dem Ende bei ihm ein Geschoß auf das andere zu türmen.

---

[2] Man vergleiche die zahlreichen Retabelbauten aus der Zeit des Barocks, die bei Rich. Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München und Freising (München 1905) und Bayerische Altarbaukunst (München 1923) sowie in den „Kunstdenkmälern Bayerns" wiedergegeben sind, desgleichen die vielen Retabeln bei Fr. Gysi, Die Entwicklung der kirchlichen Architektur in der deutschen Schweiz im 17. und 18. Jahrhundert (Aarau 1914).

Durch Retabeln aus Holz ließ sich dieselbe sowohl leichter und schneller als auch mit geringeren Kosten verwirklichen.

Der Barock, welcher in Spanien um die Mitte des 17. Jahrhunderts in den Retabelbau eindrang, aus ihm eine Ädikula machte und seinen reichen Bildschmuck zugunsten kolossal wirkender Architekturen verbannte, führte bezüglich des Materials der Retabel zu keiner tiefer greifenden Änderung. Im Gegenteil konnte für die mit wildem Ornament über und über beladenen Riesenretabeln, wie sie der Churriguerismus allerorten schuf, ein anderes Material als Holz noch viel weniger in Frage kommen, als für die in ruhiger Staffelung sich aufbauenden, mit Reliefs und Statuen gefüllten Retabeln der Renaissance. Bemerkenswert und bezeichnend für die in Spanien noch immer herrschende Vorliebe für geschnitzte Darstellungen ist, daß bei den churrigueresken Retabeln vorzugsweise in Schnitzerei hergestelltes Figurenwerk, nicht ein Gemälde als Altarbild verwendet wurde, wiewohl es im Lande keineswegs an Malern fehlte. Marmorretabeln kommen in Spanien erst mit dem Abflauen des Churriguerismus und der Rückkehr zu den ruhigeren Formen des klassizistischen Barocks mehr und mehr zu Ehren.

In Frankreich blieben auch im 16. Jahrhundert Retabeln aus Stein nach Ausweis der vielen noch vorhandenen Beispiele nach wie vor ebenso zahlreich wie die Holzretabeln. Der bildliche Schmuck bestand bei beiden Arten wie in der Periode der ausgehenden Gotik vornehmlich in plastischen Darstellungen, Reliefs und Statuetten. Ein reich mit Bildwerk ausgestattetes Retabel aus bemaltem Gipsstuck, ein großartiges Werk, besitzt die Kathedrale zu Rodez. Marmor, zumal farbiger, wurde erst im 17. Jahrhundert häufiger zur Herstellung des Retabels verwendet, nachdem dasselbe die einheimisch überlieferte Form verlassen und den von Italien kommenden Typus übernommen hatte. In der Zeit des Spätbarocks wurde statt Naturmarmor nicht selten Stuckmarmor benutzt. Das gewöhnlichste Material für das Retabel war jedoch in Frankreich in der ganzen Zeit der Herrschaft des Barocks Holz. Das Altarbild der barocken französischen Retabeln bestand, wie es scheint, am gewöhnlichsten in einer plastischen Darstellung aus Holz oder Stein, minder häufig in einem Ölgemälde.

VIERTES KAPITEL

FORMALE UND STILISTISCHE AUSGESTALTUNG DES RETABELS

Die Form des Retabels war nicht zu allen Zeiten die gleiche. Es besteht ein sehr großer Unterschied zwischen der schlichten Bildertafel des 11. bis 13. Jahrhunderts, den architektonisch reich entwickelten, hochaufstrebenden Altaraufbauten und den Flügelretabeln der späten Gotik und den bald strenger, bald freier behandelten Ädikularetabeln der Renaissance und des Barocks. Eines war freilich stets für das Retabel wesentlich, daß es nämlich Bildwerke enthielt. Die Anordnung desselben konnte jedoch auf mannigfache Weise erfolgen, und so ergab sich ganz von selbst eine Verschiedenheit der formalen Beschaffenheit des Retabels.

Es waren manche Momente, die in den einzelnen Fällen für seine Form bestimmend waren, vor allem natürlich die Erfindungsgabe des Künstlers, dann die Art des gewünschten Bildwerkes, der Charakter des Materials, das zum Retabel verwendet werden sollte; Vorbilder, die für die Gesamtanlage, für die Einzelgliederung oder für beides mehr oder weniger zum Muster genommen wurden; die Weise, wie man Retabel und Altar miteinander zu verbinden beabsichtigte, ganz besonders aber

Brauch und Herkommen, die in den verschiedenen Ländern und Gegenden einen sehr großen, vielleicht den Haupteinfluß auf die formale Ausgestaltung des Retabels hatten. Wenn wir die schier endlose Reihe von Altarretabeln, welche die Vergangenheit, Mittelalter wie nachmittelalterliche Zeit hervorbrachten, ungeachtet aller Verschiedenheiten, die selbst zwischen Werken der gleichen Periode und des gleichen Landes bestehen, immerhin in bestimmte Typen scheiden können, so verdanken wir das hauptsächlich, ja wesentlich dem tiefgreifenden Einfluß, welchen Brauch und Herkommen auf die Formgestaltung der Altarretabel ausübten. Sie bildeten auch eine heilsame Schranke für die Künstler, ohne ihnen den nötigen Spielraum für die Verwirklichung ihrer Ideen zu nehmen, verhinderten, daß Willkür und Wirrwarr im Retabel einrissen und waren die Grundlage für eine gesunde, ruhig fortschreitende Entwicklung des Retabelbaues.

Die Zeit des romanischen Stiles ist die erste Periode des Retabels. Es steht in ihr in seinen Anfängen; sie ist darum noch arm an Typen desselben. Unter der Herrschaft der Gotik kommt das Retabel zu seiner vollen Entwicklung. Mannigfaltig sind die Typen, in die es nun ausgereift erscheint. Die Renaissance schafft dann im Anschluß an die klassische Ädikula einen neuen Typus, der von Italien aus allmählich überall eindringt und unter der Herrschaft des Barocks allgemein der den Retabelbau beherrschende Typus wird.

I. DAS RETABEL DES ROMANISCHEN STILES

Der Haupttypus des romanischen Retabels ist die Bildertafel. Bildertafeln waren die Metallaufsätze aus dieser Zeit, Bildertafeln die gemalten romanischen Retabeln. Bildertafeln sind auch die mit plastischen Darstellungen ausgestatteten Retabeln aus Holz und Stein, welche wir aus dieser Periode besitzen. Oben schließt die Tafel wohl meist geradlinig ab, wie bei dem Steinretabel in St-Denis, dem Steinretabel in Carrières-St-Denis, dem romanischen Steinretabel aus Rosport in der Quirinuskapelle zu Luxemburg, den mit Email verzierten Metallretabeln im Kloster Silos und im Museum zu Burgos und einer gemalten Altartafel aus Soest im Kaiser-Friedrich-Museum mit den Darstellungen der Trinität, Marias und des hl. Johannes Ev.[1].

Daß man sich jedoch keineswegs allzeit mit schlichten rechteckigen Tafeln begnügte, sondern schon bald darauf ausging, der oberen Seite eine gefälligere Linienführung zu geben, zeigen das Retabel von Koblenz mit der in der Mitte der Oberseite angebrachten halbkreisförmigen Überhöhung (Tafel 198), das in Privatbesitz zu Barcelona befindliche Retabel aus St-Martin bei Angoustrine mit seinen drei halbkreisförmigen Überhöhungen[2], das aus Quedlinburg stammende gemalte Retabel im Kaiser-Friedrich-Museum, bei dem an die Stelle der oberen Seite ein seitlich über die Tafel hinaustretender Kleeblattbogen getreten ist (Tafel 224), sowie nicht minder das Soester gemalte Retabel im gleichen Museum, dessen Oberseite in der Mitte eine segmentförmige, an beiden Enden eine halbsegmentförmige und dazwischen giebelförmige Überhöhungen aufweist, so daß man unwillkürlich an den oberen Abschluß mancher spätgotischen flandrischen Altarschreine gemahnt wird (Tafel 224).

Andere Versuche einer reicheren Ausbildung der einfachen Tafel treten uns bei dem Retabel aus Minden im Kaiser-Friedrich-Museum[3] und dem fast um ein Jahrhundert älteren Altaraufsatz aus Broddetorp im Museum zu Stockholm entgegen[4].

---

[1] Abb. in Kd. von Westfalen, Kr. Soest, S. 133 und Tfl. 110.
[2] Vgl. oben S. 382.
[3] Vgl. oben S. 303.
[4] Vgl. oben S. 291.

Dort sehen wir in der Mitte ein leichtes Risalit, an den Ecken Pfosten, die zwar nicht vortreten, aber einst mit ihrem giebelartigen Abschluß über den oberen Rand herausstiegen. Hier sitzen, wie früher schon gesagt wurde, auf den Enden pyramidenartige, von einem Knauf bekrönte Pfosten, in der Mitte aber trägt das Retabel ein Kreuz.

Zu einem zweiten Typus erscheint die einfache Bildertafel entwickelt bei den Retabeln von Odder und Lisbjerg im Nationalmuseum zu Kopenhagen (Tafel 199), dem Retabel zu Sahl (Tafel 200) und dem leider untergegangenen Retabel zu Stablo (Tafel 198). Über dem Retabel baut sich bei allen ein Bogen auf, der bei den beiden ersten ein Kreuz, bei dem Retabel zu Sahl den Crucifixus samt einer Statuette Marias und Johannes umschließt, während zu Stablo das ganze Bogenfeld mit bildlichen Darstellungen gefüllt war. Bei letzterem kam zu allem dem noch in der Mitte des Retabels eine mit Giebel und Satteldach versehene Nische, in der die Kopfseite des Schreines des hl. Remaklus stand. Es sind das alles freilich nur vereinzelte Erscheinungen, aber Erscheinungen, die uns zu sagen wissen, daß man schon im 12. Jahrhundert ernsthafte Versuche machte, beim Retabel über die Form einer schlichten, rechteckigen Bildertafel hinauszukommen. So macht sich schon früh ein freilich in der Natur der Dinge begründeter Unterschied zwischen der formalen Bildung eines Antependiums und des Retabels bemerklich. Wären mehr Retabeln aus romanischer Zeit auf uns gekommen, so würden wohl noch mehr Belege für jenes Bestreben vorliegen.

Was die Anordnung des Bildwerks auf den romanischen Retabeln anlangt, so nimmt, wie später, die Hauptfigur stets auf ihnen die Mitte ein. Sie ist gewöhnlich als solche auch durch die Art ihrer Umrahmung hervorgehoben. Die übrigen sind rechts und links neben dem Hauptbild, doch auch wohl unter und über ihm angebracht, wie z. B. bei den Retabeln aus Quedlinburg und Minden. Einzelfiguren wurden mit Vorliebe unter Arkaden angeordnet.

Besonders interessant ist die Verteilung des Bildwerkes auf dem ebengenannten Retabel aus Quedlinburg. Es ist etwas oberhalb des Ansatzes des Kleeblattbogens durch ein Band horizontal in zwei Zonen geschieden, von denen die untere unterhalb des mittleren Passes des Kleeblattbogens eine rechteckige Überhöhung zeigt. Unter diesem überhöhten Mittelteil, der durch seine Größe und Stellung auf den ersten Blick als Hauptfeld der Tafel erscheint, befindet sich eine Kreuzigungsgruppe, die links von der Figur der hl. Katharina, rechts von der des hl. Egidius begleitet ist. In den Seitenpartien der unteren Zone sehen wir zur Linken die Geißelung, zur Rechten Christus mit den weinenden Frauen. Die Bilder sind ohne trennendes Band neben die Hauptdarstellung gesetzt, treten aber genügend gegen dieselbe zurück, weil sie um etwa ein Drittel niedriger sind. Die übrigen Darstellungen haben in den drei Pässen Platz gefunden. Links ist der Heiland vor Pilatus abgebildet, rechts die Auferstehung des Herrn, im mittleren Paß die Krönung Marias (Tafel 224).

Sehr lehrreich ist auch die Anordnung des Bildwerkes auf dem ebendort wiedergegebenen Retabel aus Soest. In drei Abteilungen gegliedert, enthält es in dem oben mit einem Segmentbogen abschließenden Mittelfeld eine Darstellung der Kreuzigung. Links neben dem Kreuz stehen Maria, Johannes und die frommen Frauen, rechts Krieger und Juden, jene voll Trauer, diese Spottreden führend. Hart unter den Armen des Kreuzes sehen wir über einem pfeilerartigen Aufbau links die Halbfigur der Kirche mit dem Kelch, die von einem Engel zum Kreuz geführt wird, rechts die Halbfigur der Synagoge, die ein Engel von ihm fortstößt. Den Raum über den Armen des Kreuzes füllt beiderseits eine Engelsgruppe. In den Seitenabteilungen, die von einem Fries umrahmt werden, welchen vergoldete plastische Stuckornamente, romanische Palmetten verzieren, ist das Bildwerk in großen runden Medaillons angeordnet. Zur Linken stellt es den Heiland vor Kaiphas dar, zur Rechten die Frauen

am Grabe. Die Zwickel, welche die Rundbilder mit der quadratischen Einfassung der Seitenfelder bilden, weisen Halbfiguren von Propheten auf, die seitlichen Überhöhungen des oberen Rahmens Halbfiguren von Engeln. Der Einfluß byzantinischer Vorbilder ist in den ungemein edlen und lebenswahren Darstellungen unverkennbar.

Auffallend ist, daß das so dankbare Motiv des Retabels mit bekrönendem, bogenförmigem Aufsatz in der Folge kaum mehr zur Anwendung kommt und noch weniger die reiche Entwicklung findet, deren es fähig war. Zwei vereinzelte Beispiele aus frühgotischer Zeit, die noch dem 13. Jahrhundert angehören dürften, sehen wir in der Wiesenkirche zu Soest. Der Bogen des einen Aufsatzes zeigt reine Kleeblattbogenform; er sitzt auf frühgotischen, mit Knospenkapitellen versehenen Säulen, ist beiderseits von einem niedrigen, in eine Kugel endenden, fialenartigen Aufsatz flankiert und trägt auf der Spitze ein Kreuz. Der Bogen des anderen ruht auf einem von vierkantigen Pfosten gebildeten Rahmen, hat die Form eines spitzen Kleeblattbogens, enthält im oberen Teil primitives Maßwerk und zeigt über dem Scheitel ein schönes Kreuz des Übergangsstiles. Die Retabeln, die zu den Bogen gehörten, sind nicht mehr vorhanden[5]. Ein Beispiel aus dem frühen 14. Jahrhundert von ausgesprochen frühgotischem Stil bietet der Lettneraltar der Elisabethkirche zu Marburg (Tafel 70). Über dem von der Lettnerwand gebildeten Retabel desselben steigt von polygonalen Pfeilern, welche die Statuen Marias und Johannes' tragen, ein mit köstlichem Blattwerk überdeckter, in Holz geschnitzter Spitzbogen empor, auf dem sich das Triumphkreuz erhebt. In Verbindung mit einem geschnitzten Flügelschrein des 14. Jahrhunderts, der jedoch seine Flügel verloren hat, ist das Motiv in glücklicher Weise bei einem Retabel zu Dornberg[6] zur Anwendung gekommen. Über der breiteren mittleren Abteilung desselben, welche unter einer stichbogigen Arkade die Krönung Marias zeigt, erhebt sich hinter einer von Vierpässen gebildeten Balustrade ein aus einem Kleeblattbogen bestehender Aufsatz, der auf den beiden Enden die Figuren Marias und Johannes', auf dem Scheitel ein Kreuz trägt.

II. DAS RETABEL DER GOTIK.

Die Gotik übernahm aus der Zeit des romanischen Stiles für das Retabel die Form der Bildertafel. Sie blieb indessen bei ihr nicht stehen, sondern gestaltete sie zu zwei weiteren Haupttypen aus, zum architektonisch sich aufbauenden Retabel und zum Flügelretabel. Hinsichtlich des Bilderschmuckes und der Art seiner Anordnung unterschieden sich diese neuen Typen nicht wesentlich von dem Typus der einfachen Bildertafel, sondern bloß hinsichtlich der formalen Bildung des Rahmenwerkes. Auch traten sie nur zum Teil an die Stelle des Bildertafeltypus, verdrängten ihn aber keineswegs vollständig, so daß im ausgehenden Mittelalter drei Haupttypen des Retabels nebeneinander bestanden, die ihrerseits wieder unter dem Einfluß örtlichen Brauches, der Werkstätte und der Erfindungsgabe der Künstler im einzelnen zahlreiche Abwandlungen erfuhren.

1. Das Tafelretabel. Bei dem Tafelretabel war das Bildwerk wie bei den romanischen Retabeln von einem gemeinsamen Rahmen umschlossen, der alle einzelnen Darstellungen, deren es in der Regel eine größere Zahl enthielt, zu einer Einheit miteinander zusammenfaßte.

[5] Abb. in Kd. der Prov. Westfalen, Kr. Soest 129.

[6] Abb. in Kd. der Prov. Westfalen, Kr. Bielefeld-Land, Tfl. 2.

Das Tafelretabel hatte am häufigsten die Form eines liegenden oder stehenden Rechtecks. Einzelne italienische Retabeln des 13. und frühen 14. Jahrhunderts schließen oben statt geradlinig in Form eines stumpfen Winkels ab, größere spanische Retabeln des 15. Jahrhunderts aber zeigen nicht selten oben an Stelle eines geradlinigen einen abgetreppten Abschluß. Beliebt war es, das Retabel in der Mitte mit einer halbkreisförmigen, spitzbogigen oder giebelartigen, namentlich aber mit einer rechteckigen Überhöhung zu versehen, sowohl um den eintönig wirkenden geraden oberen Rahmen in gefälliger Weise zu brechen, als auch um die in der Mitte des Retabels angebrachte Darstellung als die vornehmste den übrigen gegenüber auszuzeichnen und zugleich mehr Raum für sie zu gewinnen. Auch brachte man bisweilen oben auf dem Rahmen entsprechend der vertikalen Teilung des Retabels eine Folge kleiner Giebelaufsätze an. Sie bildeten nur eine Art von bekrönendem Kamm und gaben dem Retabel deshalb keinen architektonischen Charakter, doch sind mit einer solchen Giebelreihe ausgestattete Tafeln eine Art Mittelglied zwischen dem Tafelretabel und dem Typus des architektonisch sich aufbauenden Retabels.

Mit einem Untersatz, der sog. Predella, wurde das Tafelretabel nur in Spanien sowie allenfalls in Italien versehen. Er bezweckte nicht bloß, das Retabel überhaupt besser zur Geltung zu bringen, sondern namentlich auch, zu verhüten, daß die untere Partie desselben für den Blick verdeckt werde. Seine Höhe schwankte. Hier nur etwa 20 cm hoch, hatte er anderswo eine Höhe von 50 cm, ja mehr. Wie das Retabel wurde auch die Predella gewöhnlich mit Bildwerk geschmückt, Einzelfiguren und szenischen Darstellungen, das jedoch oft miniaturartig klein war und dann lediglich dekorativen Charakter hatte.

Die Innengliederung, mit der man das Tafelretabel gewöhnlich versah, wenn sein Bildwerk sich, wie das freilich am häufigsten war, aus mehreren Einzeldarstellungen zusammensetzte, wurde bald nur durch Friese oder Leisten, bald, und zwar meist durch Architekturen, wie Pfeiler, Arkaden, Hängekämme, Baldachinchen, Giebel, Fialen, hergestellt. Friese, Leisten und Architekturen waren auch auf den mit gemalten Darstellungen ausgestatteten Retabeln vorherrschend plastisch. Die Architekturen waren oft sehr reich gestaltet, doch blieben sie, so entwickelt sie auch waren, stets nur Innengliederung und Innendekor. Nie durchbrachen sie das Rahmenwerk, das deshalb auch als Ganzes nie den Charakter eines architektonischen Aufbaues erhielt, sondern trotz ausgiebigster Verwendung von Innenarchitekturen in seiner Gesamterscheinung allzeit durchaus eine bloße Bildertafel darstellte.

In Deutschland haben sich nur wenige Tafelretabeln aus der Zeit der Gotik erhalten. Sie dürften dort überhaupt nie zahlreich gewesen sein, da in Deutschland im späteren Mittelalter das Flügelretabel so sehr vorherrschte, daß man selbst die bemalten Retabeln mit Flügeln zu versehen pflegte. Aus Stein bestehende Vertreter des Typus sind z. B. die beiden kleinen Retabeln in St. Kunibert zu Köln[1], das Hochaltarretabel in St. Ursula daselbst, das kleine fünfteilige Retabel im rechten Seitenschiff des Domes zu Naumburg, das Retabel des Kreuzaltares[2] und ein Retabel im nördlichen Seitenschiff des Domes zu Magdeburg[3]. Das letzte zeigt in der Mitte eine rechteckige Überhöhung, die andern schließen oben geradlinig ab. Das Bildwerk ist oder war doch bei den Kölner Retabeln gemalt[4], bei den übrigen ist es in Relief ausgeführt. Die Figuren sind auf dem überhöhten Magdeburger Retabel ohne Trennung nebeneinander angeordnet[5], auf den Retabeln in St. Kunibert stehen sie in

[1] Vgl. oben S. 309.

[2] Abb. Tfl. 72.

[3] Die zwei Steinretabeln zu Vinnenburg und das Steinretabel zu Marienfeld (vgl. oben S. 309) dürften mit Flügeln ausgestattet gewesen sein.

[4] Die Reliefiguren der hl. Ursula und ihrer Genossinnen, mit denen heute das Retabel in St. Ursula ausgestattet ist, sind moderne Zutaten, das Werk einer jüngeren Restauration. Ursprünglich waren auf demselben unter den Blendarkaden, mit denen es belebt ist, wohl nur gemalte Figuren angebracht.

[5] In der Überhöhung ist eine Kreuzigungsgruppe dargestellt, unten sehen wir in der Mitte den „Schmerzensmann", links den hl. Norbert und die hl. Helena, rechts die hl. Elisabeth und den hl. Antonius Erem. (Tafel 215).

Spitzbogenblenden, auf dem Naumburger befindet sich die mittlere Darstellung, der Gekreuzigte, in einer benasten Bogenblende, die seitlichen, Maria, Johannes, Katharina und Agnes sind unter reich entwickelten Arkaden angebracht. Die Kreuzigungsgruppe des Kreuzaltares im Dom zu Magdeburg wird von einer Folge kleiner Baldachinchen überdacht.

Ein sehr bemerkenswertes, noch dem 13. Jahrhundert angehörendes gemaltes Beispiel des Typus ist das aus der Gegend von Rosenheim stammende Retabel im Nationalmuseum zu München (Tafel 224). Es weist in der Mitte eine halbkreisförmige Überhöhung auf; die Darstellungen, mit denen es geschmückt ist, bestehen aus der Szene der Krönung Marias und den thronenden Aposteln.

Als Predella dient heute ein bemaltes Retabel des Typus in der Wiesenkirche zu Soest. Es enthält auf rotem, mit Goldsternen besätem Grund in der Mitte die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige, links den Auferstandenen mit Maria Magdalena, rechts die Thomasszene[6]. Bei der aus der Ursulakirche stammenden Bildertafel im Kunstgewerbemuseum zu Köln (Tafel 203) gehört der mit Email und getriebenem Ornament reich geschmückte Rahmen sowie die in gleicher Weise verzierte Innengliederung noch der romanischen Zeit an. Nur die Malereien, mit denen es ausgestattet ist, die thronende Gottesmutter mit dem Jesuskinde, Engel und Heilige, rühren aus der Gotik her; sie traten im 14. Jahrhundert an die Stelle der getriebenen Figuren, mit denen das Retabel ursprünglich zweifellos geschmückt war.

Das niedrige, bankartige Steinretabel des Altares der Marienkapelle im Dom zu Halberstadt entbehrt aller figürlichen Darstellungen, doch trägt es nach Art französischer Retabeln drei Statuen, deren Untersatz es bildet.

Mit einer Predella scheint man in Deutschland Retabeln des ersten Typus nicht versehen zu haben. Wenigstens ist bei keinem der Retabeln dieser Art, die sich dort erhalten haben, eine solche vorhanden.

Beliebt war der Typus des Tafelretabels in Italien, wie die vielen Beispiele desselben bekunden, die sich erhalten haben. Steinretabeln des Typus sind allerdings selten. Ein schönes Tafelretabel aus Stein befindet sich beispielsweise auf einem Nebenaltar der Basilika zu Aquileja (Tafel 204). Es enthält unter kleeblattbogigen Arkaden, in deren Zwickeln Halbbilder von Engeln angebracht sind, fünf stehende Heiligenfiguren. Tafelretabeln aus Metall sind der ältere untere Teil des Silberretabels der Kapelle des hl. Jakobus im Dom zu Pistoja, die Pala d'Oro in S. Marco zu Venedig und das Hochaltarretabel in S. Salvatore daselbst. Zahlreich sind die bemalten Beispiele des Typus. Bemerkenswert ist die Mannigfaltigkeit, die sie in der Bildung des oberen Abschlusses zeigen. Das angeblich von Cimabue herrührende Retabel mit der Figur der hl. Cäcilia und Darstellungen aus dem Leben der Heiligen in der Galleria antica zu Florenz, das schöne Geminianusretabel im Palazzo comunale zu S. Gimignano (Tafel 230), das Retabel mit der Figur der Gottesmutter, des hl. Johannes d. T. und dreier Apostel im Chiostro Verde von S. Maria Novella zu Florenz und viele andere stellen allerdings eine streng oblonge Tafel mit geradlinig verlaufendem oberen Rahmen dar, doch verhielt es sich keineswegs bei allen Retabeln des Typus in dieser Weise. So enden das Magdalenenretabel, das Werk eines unbekannten Malers, in der Galleria antica zu Florenz, Cimabues Retabel mit dem Bilde der thronenden, von Engeln umgebenen Gottesmutter (Tafel 226) und das Retabel mit dem Baum des Lebens in derselben Sammlung (Tafel 232), zwei Retabeln Guidos da Siena im Instituto di Belle Arti zu Siena, von denen eines das Datum 1270 trägt (Tafel 225), sowie zwei Retabeln im Museo civico zu Pisa, von denen eines das Werk Deodatos Orlandi ist (Tafel 225) und dem Jahre 1301 entstammt, oben statt geradlinig in der Form eines stumpfen Winkels, also giebelartig. Das Retabel Duccios di Buoninsegna, Maria, umgeben von Engeln und Heiligen, das sich jetzt in der Opera

[6] Abb. in Kd. der Prov. Westfalen, Kr. Soest, Tfl. 111.

del Duomo zu Siena befindet, hatte ursprünglich über der Figur der Gottesmutter eine trapezförmige Überhöhung (Tafel 229). Ein Tafelretabel Migliores im Museum zu Parma, eine Schöpfung aus dem Jahre 1271, das unter fünf kleeblattförmigen Arkaden die Halbfiguren Christi, Marias, Johannes' d. T., Petrus' und Paulus' enthält (Tafel 228), sowie ein Tafelretabel des Taddeo Gaddi in der Galleria antica zu Florenz, auf welchem unten das Begräbnis des Herrn, oben der Auferstandene dargestellt ist, schließen oben zwar geradlinig ab, doch bildet bei beiden der Rahmen in der Mitte der Oberseite eine giebelartige Überhöhung. Dieselbe Einrichtung begegnet uns auch bei zwei Tafelretabeln in der Pinacoteca zu Perugia. Das eine weist in der Mitte eine Kreuzigungsdarstellung, zu beiden Seiten je zwei Szenen aus dem Leiden Christi auf, die von dem Mittelbild und voneinander durch gedrehte, nach Weise von Kosmatenarbeit bemalte Säulchen geschieden werden. Bei dem zweiten sehen wir unter der giebelförmigen Überhöhung des oberen Rahmens Maria mit dem Kinde, rechts und links unter gemalten kleeblattförmigen Arkaden Figuren von Heiligen.

Sehr reich entwickelt erscheint der obere Rahmen bei drei Tafelretabeln in der Pinacoteca zu Perugia, bei denen er sich nicht bloß zu einem, sondern zu fünf giebelförmigen Überhöhungen auswächst. Bei allen drei Retabeln hat der Maler unter der mittleren Überhöhung, die sich vor den übrigen nicht bloß durch größere Breite, sondern auch dadurch auszeichnet, daß sie zunächst rechteckig aufsteigt, die Gottesmutter mit dem Jesuskinde, unter den anderen Halbfiguren von Heiligen dargestellt. Die Figuren sind auf einem ohne Trennung nebeneinander gestellt, auf dem zweiten wurden sie durch Leisten oder Säulchen, die jedoch jetzt nicht mehr vorhanden sind, voneinander geschieden. Auf dem dritten, einem Werke Vigorosos da Siena, ist über jeder Figur ein mit Sims versehener Rundbogen angebracht. In der mittleren Überhöhung ist bei diesem dritten Retabel die Halbfigur Christi, in den vier seitlichen die Halbfigur eines Engels gemalt (Tafel 225). In seiner letzten Entwicklungsform sehen wir das Tafelretabel bei einem Retabel Duccios di Buoninsegna in der Galleria zu Siena, bei einem Marienretabel in der Galleria antica zu Florenz (Tafel 234) sowie bei einigen gleichartigen Retabeln im Museo Nazionale zu Neapel. Der obere simsartig behandelte Rahmen ist nur über der mittleren Abteilung des Retabels überhöht, im übrigen geht er gerade durch. Er ist aber sowohl über der mittleren Überhöhung als auch über den Seitenabteilungen des Retabels mit Giebelaufsätzen versehen, die jedoch mit der Innengliederung nur rein äußerlich, nicht organisch verbunden erscheinen. Von Tafelretabeln dieser Art war nur mehr ein kleiner Schritt zum architektonisch sich aufbauenden. Man brauchte die Giebelaufsätze bloß in konstruktiven Zusammenhang mit der Innenarchitektur des Retabels zu bringen, wie es z. B. Taddeo di Bartolo bei einem gemalten Retabel im Palazzo comunale zu S. Gimignano tat (Tafel 231), und die Tafel war zur Architektur geworden, die nur noch der reicheren Auswirkung bedurfte.

Die Innengliederung ist, wenn sie architektonischen Charakter zeigt, bei den Tafelretabeln des 13. und frühen 14. Jahrhunderts im ganzen noch wenig entwickelt, wird aber dann bald reicher und ausgiebiger. In Tafelretabeln des ausgehenden Mittelalters, zumal genuesischen und piemontesischen, ist sie oft sehr frei behandelt und eine Nachbildung der gleichzeitigen architektonisch sich aufbauenden Retabeln, so daß nur der Rahmen, der die Architekturen umgibt, ihnen ihren Charakter als Tafelretabel wahrt (Tafel 235, 237, 239). Eine Predella fehlt bei den italienischen Tafelretabeln der früheren Zeit, aber auch bei den späteren mangelt sie noch bisweilen.

Sehr verbreitet war das Tafelretabel während des späteren Mittelalters, und zwar bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts in Frankreich, wie sich nicht bloß aus den zahlreichen Beispielen dieses Retabeltypus, die sich dort erhalten haben, sondern auch aus den französischen Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts ergibt; denn das Retabel, das uns auf diesen sehr oft begegnet, hat meist die Form des Tafelretabels[7].

(Fußnote 7 s. nächste Seite)

Die französischen Tafelretabel hatten, und so bekunden es auch die Miniaturen, durchweg nur eine sehr mäßige Höhe. Höher aufsteigende, wie ein Retabel zu Mareuil-en-Brie (Marne) und ein Steinretabel in der Kathedrale zu Nevers mit einer Folge von Szenen aus dem Leben des hl. Johannes d. T. sind Ausnahmen. Oben schlossen die Retabel vorherrschend geradlinig ab. Eine kleeblattförmige Überhöhung zeigt der obere Rahmen in der Mitte bei dem Retabel aus St-Germer im Cluny-Museum zu Paris und dem aus St-Denis stammenden Eustachiusretabel desselben Museums (Tafel 208). Eine rechteckige weist er in der Mitte auf bei einem mit Passionsszenen geschmückten Steinretabel zu Poilley (Manche), einem mit den Figuren der Gottesmutter, vier weiblicher Heiligen und der Stifter ausgestatteten Retabel zu St-Omer, einem mit einer Kreuzigungsszene bemalten Retabel zu Héricy (Seine-et-Marne), einem mit einer Kreuzigungsgruppe und Heiligenfiguren verzierten Steinretabel zu Brécy (Cher)[8], einem aus der Franziskanerkirche zu Provins herrührenden Steinretabel im Cluny-Museum u. a. Eine halbkreisförmige Überhöhung hat keines der noch vorhandenen mittelalterlichen französischen Tafelretabeln, was um so mehr auffallen muß, als auf den Miniaturen gerade diese Form der Überhöhung bei ihnen sehr gewöhnlich ist.

Was sich in Frankreich an Retabeln des Typus erhalten hat, ist meist aus Stein gemacht. Aus Holz besteht z. B. ein geschnitztes kleines Retabel mit Passionsszenen im Cluny-Museum (Tafel 257); das vorhin genannte, szenenreiche geschnitzte Retabel zu Mareuil-en-Brie, das in drei Zonen von je neun Arkaden siebenundzwanzig Reliefdarstellungen aus Christi Leiden und Verherrlichung enthält[9]; ein Retabel im Cluny-Museum, das aus der Kartause zu Villefranche (Aveyron) stammt und unter eselsrückenförmigen Arkaden in Hinterglasmalereien Bilder aus dem Leben und Leiden des Herrn aufweist; ein schönes Retabel zu Tréguier (Côtes-du-Nord), das unter sieben von Baldachinchen bekrönten und durch Pfosten geschiedenen Feldern geschnitzte Leidensszenen zeigt; ein geschnitztes Retabel zu St-Denis bei Sens, auf dem der Tod Marias und die Apostel dargestellt sind; ein geschnitztes, dreiteiliges Retabel zu St-Maurice-le-Vieil (Yonne), in dessen Mittelfeld eine Kreuzigungsgruppe angebracht ist, während in den Seitenabteilungen unten unter einer Folge von geschweiften Bogen die Figuren der Apostel, oben kleine Szenen aus dem Leiden und der Verherrlichung des Heilandes angeordnet sind; zwei mit szenischen Bildern bemalte Retabeln in Notre-Dame de la Couture zu Le Mans; ein geschnitztes Retabel zu Sens mit ikonographisch eigenartiger Darstellung des letzten Abendmahles[10]; ein geschnitztes Retabel mit den Reliefbildern der Geburt des Jesuskindes und seiner Anbetung durch die drei Weisen sowie zwei Einzelfiguren (St. Jakobus d. Ä. und einen Engel); ein gemaltes, mit vorkragendem Baldachin versehenes, mit Heiligenfiguren geschmücktes Retabel im Museum zu Avignon und ein aus Clairvaux kommendes Retabel im Museum zu Dijon, das mit den Bildern der Trinität, der Taufe und Auferstehung Christi sowie der Figur des hl. Bernard und eines hl. Bischofes (Malachias?) geschmückt ist.

Steinretabeln des Typus sind beispielsweise das Retabel aus St. Germer, das Eustachius- und das Benediktusretabel im Cluny-Museum (Tafel 208, 209); das Retabel der Muttergotteskapelle in St-Denis mit Reliefszenen aus dem Jugendleben des Heilandes; ein Steinretabel aus Plailly (Oise) im Cluny-Museum mit den Reliefbildern der Verkündigung, Heimsuchung und Geburt; ein mit reicher architektonischer Innengliede-

---

[7] Vgl. z. B. die bei Percy Dearmer, Fifty pictures of gothic altars (London 1910) wiedergegebenen französischen Miniaturen Tfl. 9, 14 15 16 19 22 23 27 28 29 30 32; ferner die Miniaturen der Miracles de Notre Dame in der Nationalbibliothek zu Paris (ed. H. Omont [Paris o. J.] I, n. 17 22 30 32 33 46 54 55; II, n. 12 15 20 23 28 31 32 42 43 sowie Roh. I, Tfl. 22 76; II, Tfl. 119; VI, Tfl. 459 483 484 u. a.

[8] Abb. bei Buhot de Kersers, Statistique monument. du dép. du Cher I, 19.

[9] Abb. bei Paul Lacroix, Vie militaire et religieuse au moyen-âge (Paris 1877) 237.

[10] Der Heiland und die Apostel stehen auf Konsolen hinter dem Abendmahlstisch.

rung versehenes Passionsretabel aus St-Denis in demselben Museum (Tafel 208); ein Passionsretabel zu Vignory[11]; ein nur bruchstückweise erhaltenes Retabel mit Passionsdarstellungen im Museum zu Toulouse; ein mit dem Martyrium einer Heiligen bemaltes Retabel zu Varcy (Nièvre); ein mit einer Kreuzigungsgruppe, zwei Heiligen und den Stiftern bemaltes Retabel zu Châtel-Censoirs (Yonne); das vorhin erwähnte Retabel in der Kathedrale zu Nevers; mit Malereien geschmückte Retabeln in Ste-Savine zu Troyes; ein jetzt als Altarfrontal dienendes Retabel mit der Darstellung des letzten Abendmahles in der St. Mummulus-Kapelle von Sainte-Croix zu Bordeaux; ein aus Moutier-d'Ahun stammendes, jetzt in der Mauer eines Hauses eingelassenes zweizoniges Retabel zu Ahun (Creuse), das unter Arkaden in der oberen Zone eine Kreuzigungsgruppe und Heilige, in der unteren die zwölf Apostel aufweist[12]; ein mit Passions- und Verherrlichungsszenen ausgestattetes Retabel zu Jussy-Champagne[13]; ein mit sechs von Baldachinchen bekrönten und durch Pfeilerchen getrennten Apostelfiguren verziertes Retabel in St-André-lès-Troyes (Aube); ein das Martyrium des hl. Sebastianus darstellendes Retabel zu Faouët (Morbihan); ein mit einer Kreuzigungsgruppe und Wappen bemaltes Retabel in der Kirche zu Montfavet bei Avignon; ein Reliefszenen aus dem Leben des hl. Theobald zeigendes Retabel zu St-Thibault (Côte-d'Or); ein überhöhtes Retabel zu Fressin (Pas-de-Calais), das im Mittelfeld die Szene der Krönung Marias, in den Seitenfeldern je sechs Heilige aufweist; ein Retabel zu Mont-St-Martin (Meurthe-et-Marne) mit den Figuren des thronenden Erlösers und der hl. Zwölfboten; ein Retabel zu Vimarcé (Mayenne) mit den Szenen der Geburt des Herrn, der Anbetung durch die Hirten und der Anbetung durch die drei Könige; ein von einem Weinrankenfries umrahmtes, oben mit einem Zackenkamm abschließendes Retabel zu Courville (Marne) aus dem Jahre 1519, das durch Säulchenbündel in drei Abteilungen geschieden ist, aber heute die Figuren — anscheinend eine Kreuzigungsgruppe — verloren hat, die, von zierlichen Baldachinen bekrönt, es einst schmückten[14].

Eine Innengliederung fehlte bei den französischen Tafelretabeln oft. Die einzelnen Darstellungen wurden häufig ohne alle Trennung nebeneinander angeordnet. So sehen wir es auf manchen der noch vorhandenen Retabeln des Typus, so gewahren wir es aber auch auf den Miniaturen. Nur verhältnismäßig wenige zeigen eine reichere architektonische Innengliederung, wie z. B. das vorhin erwähnte aus St-Denis stammende Passionsretabel im Cluny-Museum, das Passionsretabel zu Vignory, das Passionsretabel zu Tréguier, das Retabel aus Villefranche im Cluny-Museum, ein Retabel im Museum zu Orléans und das Retabel zu St-André-lès-Troyes, doch versah man im 15. Jahrhundert beim Fehlen einer Innengliederung zum teilweisen Ersatz derselben die Darstellungen häufig mit einer aus einer Folge von Bogen oder kleineren Baldachinen bestehenden Bekrönung.

Eine Predella kennt das französische Tafelretabel nicht, dagegen ordnete man gern auf oder über dem Retabel als Ergänzung desselben und, um ihm einen wirkungsvolleren Abschluß zu geben, eine oder mehrere Statuen an, für die man ohnehin eine besondere Vorliebe hatte. Sie wurden entweder unmittelbar auf das Retabel gesetzt oder auf Konsolen gestellt, die man aus seinem oberen Rahmen herauswachsen ließ, indessen auch wohl ohne direkte Verbindung mit dem Retabel oberhalb desselben an der Wand angebracht. Ein treffliches Beispiel einer solchen Einrichtung des Tafelretabels hat sich zu Rouvers (Côte-d'Or) erhalten (Tafel 237). Aus dem Rahmen des Retabels, das leider seine Malereien verloren hat, entwickeln sich drei kapitellartige Konsolen, von denen die mittlere eine Statue der Gottesmutter, die zur Linken den hl. Johannes Ev., die zur Rechten einen nicht näher bestimmbaren Apostel trägt. Gut erkennbar ist die Einrichtung auch noch bei dem Retabel

[11] Bullet. mon. XV (1849) 576 f.
[12] Abb. in Mémoires de la Soc. des sciences nat. et archéol. de la Creuse 1912, p. 450, fig. 6.
[13] Abb. bei Buhot de Kersers, Statistique monum. du dép. du Cher I, Tfl. V, 3.
[14] Revue XLII (1893) 412 mit Abb.

zu St-André-lès-Troyes, aus dessen oberen Rahmen aber nur in der Mitte eine Konsole aufsteigt. Heute erhebt sich auf derselben an Stelle der ursprünglichen, nunmehr verschwundenen Statue ein unschönes plumpes Steinkreuz, das Werk einer modernen Restauration. Manche lehrreiche Beispiele der Einrichtung liefern die französischen Miniaturen des 14 und 15. Jahrhunderts, wie z. B. die Miniaturen der Miracles de Notre-Dame in der Nationalbibliothek zu Paris[15]. (Tafel 144.)

Eine sehr bedeutsame Rolle spielte das Tafelretabel im 14. und 15. Jahrhundert in Spanien. Es begegnet uns hier in zwei Hauptabwandlungen. Bei der ersten hat es einen Rahmen von der gewöhnlichen Art, Breite und Profilierung. Es ist das der minder vorbereitete Typus. Schöne Steinretabeln dieser Art sind das Retabel der Schneiderkapelle in der Kathedrale zu Tarragona (Tafel 219), das Ursularetabel in S. Lorenzo zu Lérida, das Petrusretabel in der Sakristei von S. Lorenzo, das kleine Passionsretabel zu S. Pau bei Olot (Tafel 206), das früher erwähnte Retabel in S. Maria la Mayor zu Monblanch, das großartige Hochaltarretabel der Kathedrale zu Vich und das stark beschädigte Passionsretabel im Museum zu Burgos.

Das Retabel in der Schneiderkapelle der Kathedrale zu Tarragona enthält in der Mitte unter hoch aufstrebendem Baldachin die Figur der Gottesmutter; seine beiden Seitenabteilungen sind in je vier Zonen aufgeteilt, die Reliefszenen aus dem Jugendleben, dem Leiden und der Verherrlichung Christi sowie die Darstellungen der Aufnahme und der Krönung der Gottesmutter aufweisen. Die Bilder stehen unter flachen, mit Giebeln versehenen Arkaden. Das Ursularetabel in S. Lorenzo zu Lérida hat in der Mitte unter einem Baldachin, dessen Helm über den horizontal verlaufenden oberen Rahmen des Retabels hoch aufsteigt, eine Statue der hl. Ursula. Die Seitenfelder sind hier in drei Zonen geschieden, von denen die untere beiderseits unter zierlichen mit Giebelchen ausgestatteten Arkaden je fünf Relieffiguren von heiligen Jungfrauen birgt, während in den beiden anderen unter reichbenasten Bogen Reliefszenen aus der Legende der hl. Ursula angebracht sind.

Das Retabel des Hochaltares der Kathedrale zu Vich zeigt in der Mitte zwei Statuen, unten die stehende Figur des hl. Petrus, oben die Figur der thronenden Gottesmutter. Die beiden Seitenabteilungen enthalten drei Reihen von Reliefdarstellungen, Szenen aus dem Leben der Gottesmutter und der Geschichte des hl. Petrus, die mit Einzelfiguren von Heiligen abwechseln. Oben auf dem Retabel erheben sich Giebel und Fialen, die zwar der Vertikalteilung desselben entsprechen, aber nicht organisch mit seiner Innengliederung verbunden sind und lediglich eine Bekrönung des oberen Rahmens bilden[15a].

Das Retabel in S. Maria la Mayor zu Monblanch weist im Mittelfeld unter einer mit reichem Maßwerk ausgestatteten Arkade die Relieffiguren von zwei Heiligen, in den beiden Seitenfeldern unter benasten mit flachen Giebeln versehenen Bogen je vier auf zwei Reihen verteilte Reliefs aus der Legende der beiden Heiligen auf. Die seitlichen Rahmen des Retabels sind mit je zwei übereinander angeordneten Relieffiguren von Heiligen geschmückt, der obere hat als Dekor einen Rankenfries erhalten.

Das dreiteilige Tafelretabel in der Sakristei von S. Lorenzo zu Lérida hat über der mittleren Abteilung, in welcher der hl. Petrus, umgeben von Aposteln und Heiligen, thront, eine spitzbogige mit kleinen Giebelkrabben und Hängekamm besetzte Überhöhung. In den Seitenfeldern sind unter benasten Spitzbogen die Verklärung auf Tabor (links) und die Fußwaschung (rechts) dargestellt. Das zweizonige Retabel im Museum zu Burgos zeigt heute nur mehr sechs Szenen, oben die Beschneidung Jesu, seine Aufopferung im Tempel und den Kindermord, unten die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Abnahme vom Kreuze samt dem Begräbnis des Herrn. Alle Reliefs werden von je drei Spitzbogen bekrönt.

---

[15] Vgl. z. B. in der von H. Omont herausgegebenen Wiedergabe der Miniaturen I, n. 32 48; II, n. 7 11 20 26 28 31 42 43.

[15a] Abb. in Christl. Kunst II (1905) 199.

Als Beispiele bemalter Holzretabeln des Typus nenne ich ein dreiteiliges Retabel im Museum zu Barcelona, ein dreiteiliges Retabel in der Sakristei der Kathedrale zu Huesca, ein fünfteiliges Retabel in der Kapelle des Claustro der Kathedrale zu Murcia und ein schönes einbildiges Retabel im Museum zu Valencia. Das Retabel im Museum zu Barcelona enthält in der Mittelabteilung die Figur des hl. Dominikus, in den in je sechs Felder aufgeteilten Seitenabteilungen ebensoviele Begebenheiten aus dem Leben des Heiligen. Es entstammt dem 14. Jahrhundert. Das Retabel in der Kathedrale zu Huesca (c. 1400) ist dadurch bemerkenswert, daß seine Umrahmung oben mit einer Zinnenbekrönung ausgestattet ist. An Bildwerk weist es die Figuren der Apostel Jakobus d. J. und Philippus nebst vier Szenen aus der Legende der beiden Apostel auf. Auf dem Retabel in der Kathedrale zu Murcia (Anfang des 15. Jahrhunderts) ist im Mittelfeld die thronende Gottesmutter mit dem Jesuskind dargestellt; in den horizontal in zwei Abteilungen geschiedenen Seitenfeldern sehen wir die Verkündigung, Christus als Weltrichter und sechs Halbfiguren von Heiligen. Das Retabel im Museum zu Valencia (Ende des 15. Jahrhunderts) schildert, wie der Heiland nach seiner Auferstehung, umgeben von den Gerechten des Alten Bundes, seiner hl. Mutter erscheint. Die Szene wird oben von einem aus geschweiften Bogen gebildeten, mit Fischblasenmaßwerk gefüllten Kamm abgeschlossen (Tafel 250).

Ein geschnitztes Holzretabel des Typus ist das aus der Pfarrkirche zu León stammende Retabel im Museum von S. Marco zu León, von dem bereits früher die Rede war (Tafel 250). Ein Tafelretabel, das die Einrichtung eines Wandretabels aufweist, ist das aus fünfundfünfzig gemalten Darstellungen aus dem Leben des Herrn sich zusammensetzende großartige Hochaltarretabel der alten Kathedrale zu Salamanca (Tafel 193). Es folgt dem Lauf der halbrunden Apsis, dessen Wand es vorgelegt ist. Seine Bilder verteilen sich auf fünf Zonen, die durch reich gegliederte Simse geschieden werden, sind durch Pfosten, welche an den Kanten mit krabbenartigen Blättern besetzt sind, voneinander getrennt und stehen unter Eselsrückenbogen, die auf gedrehten Säulchen sitzen, als Zwickelfüllung spitzbogige Miniaturarkaturen aufweisen und in den vier unteren Reihen mit Krabben besetzt, in der fünften mit einem Wimperg ausgestattet sind. Ein kleineres Retabel gleichen Charakters findet sich in dem südlichen Nebenchörchen von S. Maria la Antigua zu Valladolid. Es besteht nur aus neun in drei Zonen angeordneten Feldern, von denen diejenigen der beiden oberen Zonen vorkragende Baldachinchen, die der untersten, niedrigeren eine Art von Zackenkamm als bekrönenden Abschluß zeigen. Das Ornament des Rahmens und der Leiste, welche diese erste von der zweiten Zone scheidet, zeigt bereits Frührenaissancecharakter.

Die spanischen Tafelretabeln des ersten Typus unterscheiden sich von den französischen derselben Art, wie aus den angeführten Beispielen erhellt, in mehrfacher Hinsicht, vor allem durch eine ausgesprochen stärkere Höhenentwicklung, infolge deren sie bisweilen sogar hochrechteckige Form zeigen, dann durch eine ungleich größere Zahl von bildlichen Darstellungen, die durch die bedeutenderen Abmessungen des Retabels ermöglicht wurde, endlich durch eine reicher ausgestaltete architektonische Innengliederung. Oben auf dem Retabel Statuen aufzustellen, scheint bei ihnen nicht üblich gewesen zu sein, dagegen ist bei ihnen die Mittelfigur gewöhnlich kräftiger betont und hervorgehoben, als es bei den französischen Tafelretabeln der Fall zu sein pflegt. Auch sind sie zum Unterschied von diesen bisweilen mit einem Sockel ausgestattet. Einen Sockel zeigen z. B. das Retabel zu Montblanch, das Retabel der Schneiderkapelle in der Kathedrale zu Tarragona und das Ursularetabel in S. Lorenzo zu Lérida. Er ist bei allen mit einem Fries von Vierpässen verziert, die bei dem ersten Halbfiguren von Aposteln, bei dem zweiten Halbbilder der klugen und törichten Jungfrauen umschließen, bei dem dritten leer gelassen sind. Mit einer förmlichen Predella ist das Hochaltarretabel der Kathedrale zu Vich versehen. Sie weist in der Mitte einen dreiseitigen Vorsprung auf, der mit den Figuren des „Schmerzensmannes“ und zweier Engel geschmückt ist und den Untersatz der

Petrusstatue des Retabelkörpers bildet. Im übrigen enthält sie unter vierzehn reich ausgestalteten Arkaden die Relieffiguren stehender Apostel und sitzender Evangelisten.

Der zweite Typus des spanischen Tafelretabels ist Spanien durchaus eigentümlich. Außerhalb des heutigen Spaniens begegnet er uns nur in Südwestfrankreich im Bereich der ehemaligen Grafschaft Roussillon, die jedoch bis 1659 zu Aragonien gehörte und darum in bezug auf Brauch und Kunst unter spanischem Einfluß stand.

Es hat sich eine überaus große Zahl von Retabeln dieses zweiten Typus erhalten. Selbst im Süden, in Andalusien, im Herzen des Landes, in Neukastilien und im Norden, in Asturien und Altkastilien fehlt es nicht an Beispielen, vor allem aber sind Katalonien und Aragonien noch reich an derartigen Tafelretabeln. Die meisten stehen noch an Ort und Stelle, andere sind in spanische Museen gewandert, wie z. B. in das Museo Provincial zu Barcelona, in das Bischöfliche Museum zu Vich, in das Museo Provincial zu Valencia, in das Museo Arqueológico zu Madrid u. a. Manche sind heute freilich mehr oder weniger verstümmelt. Insbesondere ist der Rahmen nicht selten ganz oder teilweise abhanden gekommen; minder häufig ist die Predella zugrunde gegangen. Außer Landes sind, auffallend genug, äußerst wenige dieser Retabeln verschleppt worden, weshalb es auch nicht befremden kann, daß der so eigenartige und so bemerkenswerte Retabeltypus außerhalb Spaniens fast ganz unbeachtet geblieben ist[16]. Es gibt unter den Tafelretabeln des zweiten Typus, gemalten wie geschnitzten, zahlreiche sehr hervorragende Beispiele. Von den ausschließlich mit geschnitztem Bildwerk ausgestatteten sind die glänzendsten die Hochaltarretabeln in den Kathedralen zu Saragossa, Huesca und Oviedo, in der Pilarkirche zu Saragossa, in der Kirche der Kartause Miraflores bei Burgos und in der Annakapelle der Kathedrale zu Burgos. Andere derselben Art, die wegen des Reichtums ihres figürlichen Schnitzwerkes besondere Beachtung verdienen und entweder spanischen Ursprungs sind oder doch unter dem Einfluß spanischer Kunst und spanischen Brauches entstanden, finden sich im linken Nebenchörchen der Kathedrale und in einer Kapelle von St-Jacques zu Perpignan (Tafel 249).

Das Charakteristikum, welches das Retabel des zweiten Typus von allen sonstigen Tafelretabeln auf den ersten Blick unterscheidet, ist die eigenartige Beschaffenheit und Bildung seiner Umrahmung. Sie umgibt das Retabel oben und an den Seiten und besteht statt aus einer mehr oder weniger profilierten Leiste aus einem ca. 20—75 cm breiten Brett, das unter einem Winkel von etwa 45 Grad an den Körper des Retabels angesetzt ist, so daß es schräg nach außen gerichtet erscheint. Unten endet sie etwas oberhalb der Predella, die nie mit einem Rahmen versehen ist, mit einem halbkreisförmigen, viertelkreisförmigen, segmentartigen oder geschweiften Ausschnitt, dem häufig Maßwerk oder Rankenwerk als Verzierung und Füllung eingefügt ist. Bei besonders reichen Retabeln, wie z. B. bei dem Hochaltarretabel in S. Pablo zu Saragossa und dem Retabel der Annakapelle in der Kathedrale zu Burgos ist unter den Enden der Umrahmung auch wohl eine Engelsfigur als Stütze angebracht.

Der Dekor des Rahmens besteht am gewöhnlichsten in aufgemaltem Ornament, dem man gern Wappen einordnete (Tafel 252), doch oft auch in gemalten figürlichen Darstellungen, meist Einzelfiguren. So ist die Umrahmung beispielsweise mit gemaltem Figurenwerk geschmückt bei dem Hochaltarretabel der Stiftskirche zu Gandia (Tafel 254), dem Hochaltarretabel der Kathedrale zu Tudela, dem Hochaltarretabel in S. Felix zu Jativa, dem Retabel des Ildephonsusaltares in der Kathedrale zu Zamora, dem Retabel des Katharinenaltares in der Kathedrale zu Orihuela, dem Hochaltarretabel in der Pfarrkirche zu Cartejon de Monegros (Huesca), dem groß-

[16] Zu Paris besitzen je ein Retabel des Typus das Cluny-Museum und das Musée des Arts décoratifs; zu Köln findet sich ein solches in St. Kunibert; es wurde bei der Versteigerung einer Kölner Privatsammlung erworben.

artigen Hochaltarretabel in der Pfarrkirche zu Pallaruelo de Monegros (Huesca), dem spanischen Retabel in St. Kunibert zu Köln und dem Retabel im Cluny-Museum. Die übereinanderstehenden Figuren sind in der Regel durch zierliche Maßwerkkämme voneinander getrennt, doch auch wohl unter förmlichen Arkaden angeordnet. Mit geschnitztem Ranken- und Blattwerk ist der Rahmen des schönen Sebastianusretabels in der Pfarrkirche zu Bolea, Prov. Huesca (Tafel 253), und das hervorragende Retabel der Sebastianuskapelle des Kreuzganges der Kathedrale zu Barcelona verziert. Prachtvolles, durchbrochen geschnitztes Rankenwerk bedeckt die Umrahmung des Hochaltarretabels in S. Pablo, in der Kathedrale und in der Pilarkirche zu Saragossa (Tafel 362), des Hochaltarretabels in der Kathedrale zu Huesca (Tafel 223) und des Hochaltarretabels in der Kirche der Kartause Miraflores bei Burgos. Auch mit Statuetten wurde der Rahmen bisweilen geschmückt. Ein ausgezeichnetes Beispiel bietet das spanische Retabel in St-Jacques zu Perpignan, das oben am Rahmen die von Baldachinchen bekrönten Halbfiguren des Heilandes und der Apostel Petrus und Paulus, an den Seiten die unter Baldachinchen aufgestellten Ganzfiguren der übrigen Apostel enthält (Tafel 249). Andere Retabeln, deren Umrahmung mit Statuetten besetzt ist, sind das Retabel des Jakobusaltares in der Kathedrale zu Tarazona, das Hochaltarretabel in der Pfarrkirche zu Bolea und das herrliche Retabel in der Annakapelle der Kathedrale zu Burgos (Tafel 251). Durch eigentümliche Bildung des oberen Rahmens fallen auf das Retabel in der Annakapelle der Kathedrale zu Burgos, der Hochaltar der Kathedrale zu Oviedo, das Retabel im Chorumgang der Kathedrale zu Malaga (Tafel 252) und das Retabel zu Miraflores. Bei dem letzten ist er zu einem durchbrochenen, aus Ranken- und Blumenwerk bestehenden Kamm geworden, in den Türmchen, die eine Heiligenstatuette umschließen, eingeschaltet sind. Der obere Rahmen des Retabels zu Malaga hat die Form eines vorkragenden Baldachins erhalten, bei dem Retabel zu Burgos setzt er sich aus drei flachen Stichbogen zusammen, über deren Scheitel sich die drei Figuren einer Kreuzigungsgruppe, der Gekreuzigte, Maria und Johannes, erheben. Der obere Rahmen des Hochaltarretabels der Kathedrale zu Oviedo (Tafel 194) besteht aus einer mit Halbfiguren von Ahnen des Herrn gefüllten Kehle, auf der ein von Fialen durchsetzter Zackenkamm aufsteigt.

Die Maßverhältnisse der spanischen Tafelretabeln des zweiten Typus sind oft sehr bedeutend, zumal der Hochaltarretabeln dieser Art, die oft die ganze Breite des Altarraumes einnehmen, während sie nach oben bis zum Ansatz der Gewölbe, ja über ihn hinaus emporsteigen. Die Höhe der Retabeln ist in der Regel größer als ihre Breite.

Selten sind die Retabeln ungegliedert und einteilig. Beispiele bieten ein Retabel in der Kathedrale zu Cordoba mit der Verkündigung und sechs knienden Heiligenfiguren, das gemalte, aus Daroca stammende Retabel im Museo Arqueológico zu Madrid mit dem Bilde des thronenden hl. Dominikus von Silos, das jedoch seinen Rahmen verloren hat, ein Retabel im Museo de S. Agueda zu Barcelona mit einer Darstellung des Gerichtes sowie das Retabel in S. Kunibert zu Köln, auf dem die Gottesmutter, umgeben von Engeln und den knienden Stiftern, gemalt ist. In der Regel sind die Retabeln vertikal dreiteilig, doch sind auch fünfteilige keineswegs selten. In fünf Abteilungen sind beispielsweise vertikal geschieden ein gemaltes Retabel in der Kapelle des ehemaligen Seminar Conciliar zu Sevilla, ein Retabel in der Kathedrale zu Sevilla, ein Retabel in S. Martin zu Briviesca, das Retabel der Heiliggeistkapelle in der Seo zu Manresa, drei Retabeln der Kathedrale zu Tudela, das Retabel der Jakobuskapelle in der Kathedrale zu Toledo, ein Retabel in der Sala Capitular der Kathedrale zu Barcelona, ein Retabel in der Kapelle des Kreuzganges der Kathedrale zu Murcia, das Hochaltarretabel der Pfarrkirche zu Cartejon de Monegros (Huesca), das Hochaltarretabel der Pfarrkirche zu Bolea, das Hochaltarretabel in S. Maria la Real zu Olite (Navarra) u. a. Siebenteilig ist das Retabel im nördlichen Seitenschiff der Kathedrale zu León und das Hochaltar-

retabel in der Pfarrkirche zu Pallaruelo de Monegros, neunteilig das Hochaltarretabel in S. Maria del Castillo zu Fromista.

Die vertikale Teilung des Retabelkörpers ist meist durch Pfosten bewerkstelligt, die hier schwächer, zierlicher, dort kräftiger, derber sind, immer aber mittels Strebevorlagen, teilenden Simschen, Fialen und ähnlichem eine architektonische Ausgestaltung erfahren haben. Nicht selten sind sie auch mit Konsolen, Baldachinchen und Miniaturstatuettchen besetzt, so bei dem Hochaltarretabel der Kathedrale zu Huesca, der Kathedrale und der Pilarkirche zu Saragossa, dem Retabel in der Kathedrale zu Sevilla, einem Retabel im Museo Provincial zu Valencia, einem Retabel in der Stiftskirche zu Santullana del Mar u. a. Besonders reichlich sind solche als Schmuck an den Teilungspfosten des Hochaltarretabels der Pfarrkirche zu Bolea verwendet, die mit nicht weniger denn mit zweiundzwanzig Statuettchen verziert sind. Flache, mit Figuren bemalte Leisten erscheinen nur selten zur vertikalen Gliederung des Retabelkörpers gebraucht. Eines der schönsten Beispiele für die Verwendung derartigen Leistenwerks bietet das Retabel der Heiliggeistkapelle in der Seo zu Manresa.

Zur horizontalen Gliederung der einzelnen Abteilungen sowie zur Trennung und zur Bekrönung der in ihnen übereinander stehenden Darstellungen dienten bald förmliche Arkaden, bald zwischen die Pfosten eingesprengte, mit Zacken besetzte Bogen, bald Maßwerkkämme, bald endlich Folgen von Baldachinchen, und zwar wurden Baldachinchen nicht bloß über geschnitztem, sondern, auffallend genug, auch über gemaltem Bildwerk angeordnet. Unter den obersten gemalten Darstellungen sind bisweilen sogar Baldachine mit hoch aufstrebendem Helm angebracht.

Am ausgiebigsten entfaltet sich der architektonische Dekor begreiflicherweise in der mittleren Abteilung, welche häufig auch bei sonst ganz gemalten Retabeln zum Unterschied von den seitlichen Abteilungen in einer Nische oder auf reich geschnitztem Sockel eine Statue aufweist, wie z. B. bei den Hochaltarretabeln in der Kathedrale zu Tudela, in der Pfarrkirche zu Bolea, in der Pfarrkirche zu Pallaruelo, dem Retabel im nördlichen Seitenschiff der Kathedrale zu León, dem Hochaltarretabel zu Fromista, dem Retabel des Jakobusaltares in der Kathedrale zu Tarazona, den beiden Retabeln in der Kathedrale zu Perpignan u. a. Die glänzendste Innenarchitektur zeigen das Hochaltarretabel der Pilarkathedrale zu Saragossa, der Kathedrale zu Huesca, der Pfarrkirche der Kathedrale daselbst und ganz besonders das Vorbild aller dieser Retabeln, das Hochaltarretabel der Seo zu Saragossa von 1456, das Meisterwerk des Delmau de Mur und des Pere Johann de Tarragona, das sich nicht bloß gleich den anderen durch den Reichtum seiner Innenarchitektur und die zahlreichen Statuetten, mit denen Pfosten und Baldachine ausgestattet sind, auszeichnet, sondern auch vor seinen Nachbildern durch die Geschlossenheit und Einheitlichkeit seiner architektonischen Innengliederung und die ungemein klare, edle Durchbildung der hoch aufstrebenden Baldachine hervorragt[17].

Oben verlaufen die uns hier beschäftigenden Retabeln gewöhnlich nicht geradlinig. Einen geradlinigen Abschluß weisen beispielsweise das Retabel in der Kathedrale zu Córdoba, das Retabel im Südchörchen von S. Maria la Antigua zu Valladolid, das wiederholt erwähnte Retabel in der Kathedrale zu León, das Retabel in S. Maria la Real zu Olite und das Hochaltarretabel in der Kirche der Kartause Miraflores auf. Die Regel war, die Retabeln oben mit einer Überhöhung zu versehen. Sie befand sich meist nur über der mittleren Abteilung und hatte dann gewöhnlich die Form

[17] Das Retabel der Kathedralpfarrkirche zu Huesca stammt aus dem Kloster Montearagon. Es enthält unter reichem Baldachinwerk zwischen Pfosten, die mit Statuetten besetzt sind, drei große Reliefs, die Verklärung (links), die Auffahrt (rechts) und das letzte Gericht (Mitte). Der Rahmen ist erneut. Die großartige Predella, die unter prächtigen Baldachinen fünf Reliefs aufweist, Anbetung durch die Weisen, Kindermord u. a., kommt anscheinend von einem anderen Retabel. Abb. des Hochaltarretabels der Seo zu Saragossa in Christl. Kunst VI (1909) 98.

eines Rechtecks. Dreieckig, also giebelförmig ist sie z. B. bei dem spanischen Retabel im Musée des Arts décoratifs zu Paris und bei dem Retabel in der Seo zu Manresa. Beim Retabel des Jakobusaltares in der Kathedrale zu Tarazona zeigt sie eine Verbindung von Rechteck und Giebel, indem sie rechteckig beginnt, jedoch als Dreieck schließt. Entspricht die Überhöhung drei Abteilungen des Retabels, wie beispielsweise bei dem Hochaltarretabel in der Pfarrkirche zu Cartejon de Monegros, dem Retabel in der Pfarrkirche zu Bolea (Tafel 253), dem Retabel in St-Jacques zu Perpignan und dem Hochaltarretabel in S. Maria del Castillo zu Fromista, oder gar fünf derselben, wie bei dem Hochaltar in der Pfarrkirche zu Pallaruelo de Monegros, so baute sie sich staffelförmig in zwei bzw. drei Absätzen auf. Das fünfteilige Franziskusretabel in der Kathedrale zu Tudela weist als Ausnahme drei rechteckige Überhöhungen auf, eine Hauptüberhöhung über der mittleren und je eine etwas niedrigere Nebenerhöhung über der ersten und fünften Abteilung.

Eine Predella dürfte den Retabeln des zweiten Typus im Gegensatz zu denjenigen des ersten kaum jemals gefehlt haben, mag sie auch heute bei dem einen oder andern nicht mehr vorhanden sein. Die Art des Bildwerkes, mit dem sie geschmückt ist, entspricht fast ausnahmslos demjenigen des Retabelkörpers. Sie ist also, je nachdem letzteres gemalt oder geschnitzt ist, in der Regel ebenfalls in Malerei oder in Schnitzerei hergestellt, weist aber fast immer nur eine einzige Reihe von Darstellungen auf. Predellen mit zwei Bildwerkzonen kommen nur ganz vereinzelt vor. Das hervorragendste Beispiel ist die prachtvolle Predella des Hochaltares der Kathedrale zu Huesca, deren obere in neun Felder aufgeteilte Zone im Mittelfeld die Figur des Heilandes in der Gloria, in den Feldern an den Enden die thronenden Figuren der hll. Vinzentius und Laurentius, in den übrigen je zwei köstlich zueinander gruppierte Apostelstatuetten aufweist, während die kürzere untere in sieben Abteilungen ebenso viele Reliefdarstellungen aus der Passion enthält (Tafel 223). Die zweizonige Predella des mit Malereien geschmückten Hochaltarretabels zu Bolea zeigt in der oberen Zone sechs große gemalte Tafeln, in der unteren dagegen wie am Pfostenwerk des Retabelkörpers Statuetten.

In einem organischen Zusammenhang mit dem Retabelkörper steht die Predella nur ausnahmsweise, wie z. B. bei dem Retabel in der Annakapelle der Kathedrale zu Burgos. Der Regel nach ist sie ein selbständig behandelter Untersatz mit besonderer, von der vertikalen Teilung des Retabelkörpers ganz verschiedener Vertikalgliederung. Die Zahl der Felder, in die sie aufgeteilt ist, beläuft sich bisweilen nur auf drei, bei größeren Retabeln beträgt sie gewöhnlich fünf oder sieben, ja selbst mehr. Ihre Gliederung ist bald durch mehr oder weniger reich durchgebildete Arkaden, bald durch Pfosten, zwischen die oben ein mit Zacken besetzter Bogen, ein Kamm oder eine Reihe von Baldachinchen eingefügt ist, erfolgt.

Die Höhe der Predella ist meist beträchtlich. Predellen von 0,80—1 m Höhe sind häufig, noch höhere keine Seltenheit. Eine Art von Wandretabel und zugleich Tafelretabel ist das Hochaltarretabel der Kathedrale zu Oviedo, das, weil an der Wand des fünfseitigen Chorhauptes derselben angebracht, nicht in gerader Flucht, sondern fünfseitig gebrochen verläuft. Es ist ein gewaltiges Werk, das fast bis zu den Fenstern des Lichtgadens des Chores hinaufgeht, aber dementsprechend auch eine zum wenigsten 1,60 m hohe Predella hat. Vertikal ist es durch Pfosten, die mit reich gegliederten Pilastern, Konsolen, Baldachinen und Statuetten besetzt sind, in fünf Abteilungen geschieden, von denen die breitere mittlere horizontal in drei, die vier andern in je vier Felder aufgeteilt sind. Alle werden von prächtigem Baldachinwerk bekrönt (Tafel 194).

In eigenartiger Weise sind der erste und zweite Typus bei dem großartigen Hochaltarretabel der Kathedrale zu Toledo, einer Schöpfung des Enrique de Egas und des Pedro Gumiel, miteinander verquickt. Wie das Hochaltarretabel der Kathedrale zu Oviedo ist es der Wand des polygonalen Chorhauptes vorgebaut und vertikal in fünf Abteilungen gegliedert, die jedoch hier alle nur aus drei Zonen bestehen.

Da die einzelnen Abteilungen verschieden hoch sind — der ersten und fünften eignet die geringste, der mittleren die größte Höhe —, sind auch die Felder, in die sie horizontal geschieden sind, entsprechend von ungleicher Höhe. Der Rahmen zeigt an den beiden Seiten des Retabels den Charakter des Rahmens des zweiten Typus. Er ist mit Statuetten, die von Baldachinen überdacht werden, geschmückt und wird unten von einem Engel abgestützt. Der obere Rahmen, der über den seitlichen Abteilungen des Retabels in Staffeln aufsteigt, über der mittleren aber eine spitzbogige Überhöhung bildet, hat die Form einer bloßen Leiste. Die Figuren der geschnitzten Darstellungen, mit denen das Retabel geschmückt ist, Szenen aus dem Leben des Heilandes, haben fast Lebensgröße.

Daß auch in England und in den Niederlanden im späten Mittelalter tafelförmige Altarretabeln in Gebrauch waren, bekunden englische und flämische Miniaturen jener Zeit. Näheren Aufschluß über die Beschaffenheit derselben vermögen dieselben uns jedoch nicht zu geben. In den Niederlanden hat sich ein tafelförmiges Retabel aus Stein in der Dymphnakirche zu Gheel (Prov. Antwerpen) erhalten. Es entstammt dem 14. Jahrhundert.

2. Das architektonisch sich aufbauende Retabel. Das architektonisch sich aufbauende Retabel hat sich aus dem Tafelretabel entwickelt, genauer aus der Innenarchitektur, mittels deren man dasselbe zu gliedern, vertikal und horizontal aufzuteilen pflegte. Indem diese die Fesseln des Rahmens, der sie umschloß, sprengte, abwarf, wurde sie aus einem nur dienenden ein selbständiges Gebilde. Die seitlichen Rahmen wandelten sich in architektonisch durchgebildete Pfosten oder Türmchen um, der untere wurde zum förmlichen Sockel, der obere verschwand, und an seine Stelle traten als oberer Abschluß Giebel oder hoch aufsteigende durchbrochene Pyramiden mit all ihrem architektonischen und ornamentalen Zubehör. Höchstens, daß Bruchstücke eines Simses die Erinnerung an den oberen Rahmen bewahrten. Es ist ein Vorgang, der seine Parallele in der architektonischen Umbildung hat, die sich seit dem Einsetzen der Frühgotik auch mit andern kirchlichen Ausstattungsgegenständen vollzog, indem man die architektonische Gesinnung und Einstellung, die sich so glanzvoll in der Großarchitektur betätigte, auch an den Werken der Kleinkunst sich entfalten ließ und zum Ausdruck brachte. Namentlich bildet in dieser Hinsicht die formale Umwandlung, welche die Reliquiare, zumal die großen Reliquienschreine, unter dem Einfluß der Gotik erfuhren, ein vorzügliches Gegenstück zu derjenigen der Retabeln. Ursprünglich und noch in spätromanischer Zeit bloße kastenförmige Gebilde, große und kleine Sarkophage, wurden sie in der Zeit der Gotik förmliche Architekturen, nicht selten sogar geradezu den großen Kirchenbauten ähnlich gestaltete, mit Streben, Fialen, Maßwerkfenstern, Wimpergen, Galerien, Türmchen reich ausgestattete Miniaturkathedralen.

Eine Ausnahme machen nur einige wenige architektonisch sich aufbauende Reliquienretabeln, sofern diese sich nicht sowohl aus den Tafelretabeln, als vielmehr aus den schrankartigen Behältern und den ciborienförmigen Überbauten entwickelt haben werden, in oder unter denen man schon in frühromanischer Zeit die Reliquiare und Reliquienschreine hinter dem Altar aufzustellen liebte.

Freilich war es keine wirkliche Architektur, was die architektonisch sich aufbauenden Retabeln darstellten, sondern nur Nachbildung einer solchen Scheinarchitektur, die denselben Zweck hatte wie der Rahmen des Tafelretabels. Sie war nicht um ihrer selbst willen da, sondern wie jener bloß um des Bildwerkes des Retabels willen; sie war deshalb nur eine andere Art von Fassung desselben.

In Deutschland hat das architektonisch sich aufbauende Retabel nur sehr geringe Verbreitung gefunden. Es sind vornehmlich Steinretabeln, die diesen Typus daselbst verkörpern. Als Beispiele nenne ich das Hochaltarretabel der Elisabethkirche zu Marburg (Tafel 217), das Hochaltarretabel der Wiesenkirche zu Soest[1], das Retabel des in der Wiesenkirche dem letzten Pfeiler rechts vorgebauten Altares[2], das Retabel der Liebfrauenkapelle der Kirche zu Frankenberg in Hessen, das Retabel des Severusaltares in der Severikirche zu Erfurt[3], das Hochaltarretabel der Bergerkirche zu Herford (Tafel 261) und das Retabel der Schrenkkapelle in der Peterskirche zu München. Ein Holzretabel des Typus, das aber die in Relief geschnitzten Figuren, mit denen es geschmückt war, verloren hat, hat sich in der Predigerkirche zu Erfurt erhalten. Es ist in fünf mit spitzen hohen Giebeln abschließende Abteilungen geteilt, die unter verkoppelten Spitzbogen je zwei Relieffiguren enthielten. Die Giebel sind mit einem großen Achtpaß und einem kleinen Dreipaß gefüllt[4]. Ein anderes Beispiel befindet sich im Dom zu Schleswig. Es stellt eine mit Kreuzgewölben versehene, mit Satteldach und Querdächern ausgestattete Halle dar, die sich an den Seiten in je einer, vorn in vier spitzen Kleeblattarkaden, öffnet und eine aus vier Einzelfiguren bestehende Gruppe der Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige birgt (Tafel 268).

Flügelretabel, die den Charakter eines architektonischen Aufbaues zeigen, sind das Hochaltarretabel der ehemaligen Zisterzienserabteikirche zu Doberan, der früheren Klosterkirche zu Cismar in Schleswig-Holstein und der Jakobskirche zu Nürnberg sowie das Retabel des Theokarusaltares in St. Lorenz zu Nürnberg. Das Retabel zu Doberan besteht aus zwei Teilen, einem älteren oberen und einem etwas jüngeren unteren. Der untere setzt sich aus einer breiten Mittelnische, die eine Darstellung der Krönung Marias enthält, und zehn schmäleren, in reich gegliederten Bogen sich öffnenden seitlichen Nischen, die einst Reliquien bargen, zusammen. Der obere erinnert durchaus an die großen mittelalterlichen Reliquienschreine. Er ist in sieben Kammern aufgeteilt, von denen die mittlere, die sich durch eine benaste Spitzbogenarkade nach vorn öffnet, ehedem wohl eine Statue oder ein Kreuz enthielt, während die in zwei Geschosse geschiedenen seitlichen Kammern, die vorn von durchbrochenen, im Bogenfeld mit reichem Maßwerk gefüllten Arkaden abgeschlossen werden, zur Aufstellung von Reliquiaren dienten. Als Verdachung hat das Retabel ein Satteldach, in das an beiden Langseiten entsprechend der Zahl der Kammern des oberen Teiles Querdächer einschneiden, die prächtige, mit schönem frühgotischem Blattwerk besetzte Giebel aufweisen. Auf dem First des Hauptdaches erheben sich drei überaus schlanke Turmpyramiden, von denen die mittlere mit ihrer Spitze etwa bis zu 11 m über dem Boden aufsteigt. Die Flügel, die ebenfalls aus einem älteren oberen und einem jüngeren unteren Teile bestehen, schließen oben mit drei ganzen und einem halben Giebel ab, von welchen jene bei geschlossenen Flügeln die Giebel der Seitenkammern des Retabels, diese den Giebel der mittleren Kammer bedecken (Tafel 261).

[1] Nur die mittlere vortretende Abteilung bildet das ursprüngliche Retabel, die Seitenabteilungen sind moderne Zutaten.

[2] Das Retabel ist jetzt leider durch ein auf die Mensa des Altares übertragenes Sakramentshäuschen verdeckt.

[3] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 3.

[4] Der mittlere Giebel ist heute abgebrochen. Es geschah das wohl, als man im 15. Jahrhundert vor dem alten frühgotischen Retabel den großen Flügelschrein errichtete, der jetzt den Altar schmückt.

Das Retabel zu Cismar bietet in seiner Gesamterscheinung das gleiche Bild wie das Retabel zu Doberan, es ist jedoch nur fünfteilig und statt mit einem Satteldach mit einem nach rückwärts abfallenden Pultdach ausgestattet. Seine fünf Abteilungen werden durch fensterartig durchbrochene Scheidewände voneinander getrennt, zeigen nur ein Geschoß und stehen nach vorn ganz offen. Die Rückwand, die schräge Decke und die beiden seitlichen Außenwände sind im Innern mit Reliefdarstellungen besetzt. An der Rückwand und der Decke sehen wir außer einigen alttestamentlichen Typen Szenen aus dem Leben Jesu und der Gottesmutter, an den Außenwänden Einzelfiguren von Heiligen. In den hohen, schlank aufragenden Türmchen, die sich auf dem Dach aufbauen, stehen die Statuen der Gottesmutter, des hl. Johannes Ev. und des hl. Benediktus[5].

Auch das Retabel in der Jakobskirche zu Nürnberg gewährt als Ganzes dieselbe Erscheinung wie das Doberaner Retabel, doch ist es gleich dem Cismarer fünfteilig. Außerdem ist es nur von einem, nicht von drei Türmchen bekrönt. Wenn das Mittelstück heute den Charakter einer bloßen Tafel zeigt und nicht wie das Doberaner und Cismarer Retabel einen Schrein darstellt, so verhielt es sich ursprünglich wohl nicht so. Vielmehr wird es seine jetzige Tafelform erst durch eine spätere Umarbeitung erhalten, anfänglich aber ebenfalls Schreinform gehabt haben[6].

Das Retabel des Theokarusaltares in St. Lorenz zu Nürnberg schließt oben mit drei auf dem First mit Krabben, auf der Spitze mit einer Kreuzblume verzierten Giebeln, die mit schönem, hochgotischem Maßwerk gefüllt sind. Im Innern ist der Schrein zwar horizontal, aber nicht vertikal aufgeteilt. Die Figuren, in der oberen Reihe der thronende Heiland zwischen sechs Aposteln, in der unteren der hl. Theokarus zwischen den sechs andern Aposteln, sind ohne architektonische Trennung nebeneinander gestellt. Die mit Malereien geschmückten Flügel enden oben gleichfalls in Giebeln, die jedoch der Krabben, der Kreuzblume und aller sonstigen architektonischen Ausstattung entbehren. Bei geöffnetem Schrein von leidlich guter Wirkung erscheinen sie bei geschlossenem als Fremdkörper und unschön[7].

Die Zahl der architektonisch sich aufbauenden mittelalterlichen Retabeln, die sich in Deutschland erhalten haben, ist im Vergleich zu den sonstigen, die dort aus dem Mittelalter noch vorhanden sind, äußerst gering. Sie war indessen zweifellos niemals groß. Steinretabeln wurden in Deutschland in mittelalterlicher Zeit nur sehr wenige geschaffen, bei den Holzretabeln, gemalten wie geschnitzten, bevorzugte man durchaus die Form des Flügelretabels. Es war aber, wie auch die Retabeln zu Doberan, Cismar und Nürnberg zeigen, allzu schwierig, Retabeln, die einen architektonischen Aufbau darstellten, so mit Flügeln zu versehen, daß diese auch bei geschlossenem Retabel von gefälliger Wirkung waren. Wesentlich anders verhielt es sich bei Retabeln, die oben mit einem Rahmen abschlossen.

Eine Predella haben das Frankenberger Retabel (zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts) und das Retabel des Theokarusaltares in der Lorenzkirche zu Nürnberg, doch ist sie bei letzterem erst nachträglich hinzugefügt worden. Wahrscheinlich ist aber auch der untere jüngere Teil des Doberaner Hochaltares als Predella gedacht.

Auch in Frankreich, wo das Tafelretabel sich so großer Beliebtheit erfreute, scheinen Retabeln des zweiten Typus nicht sehr verbreitet gewesen zu sein. Das schönste und hervorragendste Beispiel, das sich auf französischem Boden erhalten hat, ist das köstliche Marmorretabel der „Sieben Freuden Marias" in Notre-

[5] Abb. und Beschr. in Kd. der Prov. Schleswig-Holstein II, 13 f.

[6] Die Reliefs, welche heute das Retabel schmücken, sind alle das Werk einer von Heideloff ausgeführten Erneuerung desselben. Vor dieser fehlte im Mittelstück nicht nur Figurenwerk, in der oberen Arkadenzone, in welche jetzt die Figuren von Aposteln und Kirchenvätern in unschöner Weise förmlich hineingezwängt sind, können ursprünglich figürliche Darstellungen nicht einmal angebracht gewesen sein. Abb. des Retabels bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 11, Tfl. 10.

[7] Abb. des Retabels bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 12, Tfl. 2.

Dame zu Brou bei Bourg (Ain). Es baut sich über hoher, zweiteiliger Predella in drei vertikalen Abteilungen auf, von denen die seitlichen horizontal zweigeteilt sind. Auf den Baldachinen, mit welchen die drei Abteilungen oben abschließen, erheben sich die Statuen der Gottesmutter, der hl. Martha und der hl. Maria Magdalena. Die Seiten des Retabels verlaufen gleich denjenigen der Predella nicht in einem rechten Winkel zur Front, sondern in einem stumpfen, offenbar um dem Aufbau eine wirkungsvollere Breite zu geben (Tafel 220).

Andere Beispiele sind das von Erzbischof Tristan de Sallazar († 1519) gestiftete Retabel in der Kathedrale zu Sens, zwei Retabeln in St-Michel zu Bordeaux, das Retabel in der Kapelle des hl. Artemon in der Kathedrale zu Rodez sowie das Retabel in der Passionskapelle der Franziskanerkirche zu Troyes. Das Retabel in der Kathedrale zu Sens ist eine architektonisch reich ausgestaltete, einem der Pfeiler des Langhauses vorgesetzte Wand, die oben baldachinartig vorkragt und unter prachtvollen, hoch aufstrebenden Baldachinen die Statuen der Gottesmutter, des hl. Stephanus und des hl. Savinianus aufweist. Die beiden Retabeln in St-Michel zu Bordeaux haben die Form einer mächtigen kielbogigen, mit Firstkrabben geschmückten, von seitlichen Streben und Fialen begleiteten Arkade, die bei dem einen in eine Kreuzblume, bei dem andern in ein Türmchen auswächst. Nur in einem hat sich das ursprüngliche Bildwerk erhalten. Es besteht in der Halbfigur Gottvaters und in sechs Halbbildern von Engeln mit Leidenswerkzeugen, welche die breite Kehle des Kielbogens füllen, sowie in einer großen Gruppe der Beweinung (Tafel 192). Das Retabel in der Kathedrale zu Rodez zeigt in der Hauptsache dieselbe Bildung wie die beiden in St-Michel zu Bordeaux, doch ist es etwas kleiner und reicher profiliert; auch schließt es statt in einem Kielbogen in einem Eselsrückenbogen. Von seinem figürlichen Schmuck haben sich nur die Halbfiguren Gottvaters und zweier Engel erhalten. Hart über dem Retabel ist an der Wand zu beiden Seiten der Kreuzblume, in welche dasselbe oben ausläuft, eine Konsole angebracht, auf der sich eine Statuette erhebt.

Das Retabel in der Franziskanerkirche zu Troyes schließt oben mit einem dreiseitig vorkragenden Baldachin, der auf Pfeilern, die mit Pilastern und Fialen geschmückt sind, ruht, ist in drei kielbogige Arkaden aufgeteilt, von denen die mittlere die Figur des „Schmerzensmannes" enthält, während die seitlichen heute ohne Bildwerk sind, und sitzt auf dreiteiliger Predella, die jedoch nur mehr in dem breiteren Mittelfeld ihren figürlichen Schmuck, eine Abnahme vom Kreuze, bewahrt hat. Beiderseits vom Retabel ist an der Wand auf einer Konsole eine Statue angebracht, rechts Maria, links Johannes Ev.

Auch Nischenretabeln[8], wie das Nischenretabel in der Kathedrale zu Aix (Tafel 192), ein Nischenretabel in der Kathedrale zu Rodez, das eine Ölberggruppe birgt, ein aus einer größeren Mittelnische und zwei kleineren seitlichen Nischen bestehendes Retabel in St-Remi-sous-Barbasc (Aube), das in der von einem Baldachin bekrönten Mittelnische eine Statue des hl. Nikolaus, in den Seitennischen Statuen zweier anderer Heiligen umschließt, müssen dem zweiten Typus zugezählt werden, obwohl sie keine architektonische Innengliederung zeigen. Denn die architektonische Einfassung, mit der man sie versehen hat, gibt ihnen durchaus den Charakter und das Aussehen eines Architekturwerkes.

Noch mehr gehören zum zweiten Retabeltypus die namentlich im Norden Frankreichs erhaltenen, wenn auch heute fast überall ihres ursprünglichen Figurenschmuckes beraubten Wandretabeln[9]. Noch vorhanden ist das Bildwerk bei dem dreiteiligen Retabel in St-Étienne zu Beauvais. Seine Architektur ist einfach; denn sie setzt sich nur aus einem Fußsims, aus vier architektonisch gegliederten Pfosten, durch welche seine drei Abteilungen gebildet werden, und aus drei mit Pyramide versehenen Baldachinen als oberem Abschluß zusammen. Das Bildwerk

[8] Vgl. oben S. 285. [9] Vgl. oben S. 284 f.

des Retabels besteht aus der Figur des sitzenden „Schmerzensmannes“ sowie aus den Statuen der hll. Margareta und Martha.

Drei Wandretabel des Typus finden sich in der Kirche zu St-Florentin (Yonne). Bei einem stehen drei Statuen ohne architektonische Trennung, jedoch von reichen Baldachinen bekrönt, auf einem Sims nebeneinander. Als seitlichen Abschluß zeigt es schwere über Eck gestellte, mit hohem Helm abschließende Pfosten, die bis zum Fußboden heruntergehen und ehedem mit Statuetten geschmückt waren. Das zweite weist nur zwei Statuen über dem Sims auf, die aber durch einen leichten Pfosten voneinander geschieden sind. Im übrigen gleicht es dem ersten, dessen Gegenstück es bildet. Das dritte ist das reichste. Es besteht aus einer rechteckigen schmucklosen Tafel, die einst wohl bemalt oder doch mit einem Behang geschmückt war und den Untersatz des architektonischen Aufbaues darstellt, aus vier über Eck stehenden, mit Statuetten ausgestatteten und in Fialen sich auswachsenden Pfosten, zwischen denen auf Konsolen drei von hoch aufsteigenden schlanken Baldachinen überdachte Statuen sich erheben, und aus einem von horizontalem Sims sich aufschwingenden Kielbogen, der die Fialen der beiden äußeren Pfosten miteinander verbindet, und dessen Feld durch Stabwerk, zwischen das oben benaste Rundbogen eingesprengt sind, in sechs Abteilungen gegliedert ist.

Ein Wandretabel zu Larchant (Seine-et-Marne) wird von zwei mächtigen, vordem mit Statuetten verzierten Pfeilern und einem zwischen dieselben eingefügten, mit Krabben besetzten Kielbogen gebildet. Es umschließt drei Statuen, die auf Konsolen stehen, durch einen leichten Pfosten voneinander getrennt sind und von Baldachinen bekrönt werden, von denen der mittlere bis weit über die Kreuzblume des Kielbogens emporragt.

Sehr reich gegliedert ist ein Wandretabel in einer der Kapellen der Kathedrale zu Noyon. Es nimmt ihre Ostwand nach ihrer ganzen Breite ein, ist durch stärkere und schwächere Pfosten vertikal in fünf Abteilungen geschieden, von denen die drei mittleren zweizonig sind, und enthielt im ganzen acht Statuen, zu welchen an dem die Wand beiderseits begrenzenden Pfeiler noch je eine weitere von einem Baldachin bekrönte Figur kam.

Die beiden Wandretabeln neben dem Lettner der Magdalenenkirche zu Troyes zeigen unten eine rechteckige, in der Mitte überhöhte Nische, die heute leer ist, früher aber anscheinend Reliefdarstellungen umschloß, oben drei von Baldachinen bekrönte Nischen, die mittels durchbrochener Wände voneinander geschieden sind und Statuen enthielten Je eine weitere Statue war unter einem reich entwickelten Baldachin oben an den beiden Ecken der Retabeln aufgestellt.

Es sind alles Arbeiten aus Stein, was sich an mittelalterlichen Retabeln des zweiten Typus in Frankreich erhalten hat. Eine ausgebildete P r e d e l l a begegnet uns nur bei dem Retabel in Notre-Dame zu Brou und in der Franziskanerkirche zu Troyes, eine Tafel als Ersatz derselben bei einem der Wandretabel zu St-Florentin.

Die Zahl der Retabeln des zweiten Typus, die sich in S p a n i e n aus dem Mittelalter erhalten haben, steht hinter derjenigen der mittelalterlichen Tafelretabeln, die dort noch vorhanden sind, erheblich zurück. Zu den hervorragendsten Beispielen gehören das Hochaltarretabel in der Kathedrale zu Tarragona und zu Sevilla, in S. Lorenzo zu Lérida, in der Stiftskirche zu Lequeitio (Viscaya), in S. Feliú zu Gerona, in der Kathedrale zu Sevilla, in der Kirche zu Argentona bei Mataró (Provinz Barcelona) und in der Kathedrale zu Barcelona. Einfachere, bemerkenswerte Retabeln des Typus sind das Laurentiusretabel in S. Coloma de Queralt, das Luciaretabel in S. Lorenzo zu Lérida und ein bemaltes Alabasterretabel im Museum zu Vich.

Das Hochaltarretabel der Kathedrale zu Tarragona (Tafel 255) baut sich in sieben Abteilungen auf, von denen die mittlere und die beiden äußeren, welche eine Statue der Gottesmutter, der hl. Thekla und des hl. Paulus enthalten, von überaus glänzend entwickelten, hoch aufstrebenden Baldachinen, die übrigen, welche in drei Zonen je vier Reliefszenen aus dem Jugendleben, dem Leiden und der Verherrlichung des

Herrn aufweisen, von zierlichen, pavillonartigen Türmchen bekrönt worden. Die Predella, mit der es versehen ist, bildet in der Mitte einen dreiseitigen Vorsprung, der als Sockel für die Statue der Gottesmutter dient und mit den Reliefiguren des „Schmerzensmannes", der schmerzhaften Mutter, des hl. Johannes, Josephs von Arimathea und Nikodemus' geschmückt ist. In den beiden Seitenabteilungen zeigt sie je drei Reliefdarstellungen aus der Legende der hl. Thekla. Alles Bildwerk des Retabels ist in Alabasterskulptur, das Architekturenwerk in Holzschnitzerei ausgeführt.

Das Hochaltarretabel in S. Feliú zu Gerona (Tafel 193) ist nur fünfteilig, sonst aber in seinem Aufbau das Gegenstück des Hochaltares der Kathedrale zu Tarragona. Es unterscheidet sich von diesem namentlich dadurch, daß die Pfosten, welche seine fünf vertikalen Abteilungen begrenzen, mit Statuetten besetzt sind, und daß es an den Seiten Anhängsel hat, welche an die seitlichen Rahmen der spanischen Tafelretabeln erinnern, in Wirklichkeit jedoch so wenig Rahmencharakter haben, daß auch sie vielmehr oben von einer Pyramide bekrönt werden. Das gewaltige über 13 m hohe Retabel, dessen Predella allein fast 3 m hoch ist, besteht ganz aus Holz. Die sechs Bilder in seiner zweiten und dritten Abteilung, Szenen aus der Legende des hl. Felix, sind gemalt, alles andere Bildwerk ist geschnitzt.

Das Retabel zu Argentona, wie dasjenige in S. Feliú zu Gerona, ein Holzbau, ist siebenteilig. Die mittlere Abteilung, welche eine Statue der hl. Juliana birgt, schließt mit großem, hoch aufsteigendem Baldachin, die Seitenabteilungen, welche drei Reihen von Gemälden enthalten, werden von je drei kleinen Pyramiden bekrönt. Die erste und die letzte Abteilung, welche etwas schmäler sind als die andern und den seitlichen Abschluß des Retabels darstellen, weisen in allen drei Zonen gemalte Ganzfiguren auf. Die übrigen vier Abteilungen sind in den beiden oberen Zonen mit Szenen aus der Legende der hl. Juliana, in der unteren mit Passionsbildern geschmückt, welche ihre Fortsetzung finden in der Predella, die in der Mitte, also unterhalb der Statue der Mittelabteilung des Retabels, dreiseitig vortritt.

Das Hochaltarretabel in S. Lorenzo zu Lérida besteht ganz aus Marmor und ist fünfteilig, doch ist es beiderseits von einer an der Wand angebrachten Statue begleitet. Die mittlere Abteilung zeigt unter mäßig hohem Baldachin eine Statue des hl. Laurentius; die dreizonigen Seitenabteilungen, welche oben statt mit Baldachinen mit einem von einer Statuette bekrönten Giebel schließen und durch Pfosten, die mit Statuetten besetzt sind, getrennt werden, bergen Reliefdarstellungen aus der Legende des hl. Laurentius. Die Predella, welche auch hier in der Mitte einen polygonalen Vorsprung hat, ist mit einem doppelten Fries geschmückt, einem Blendarkadenfries, der Halbfiguren von Aposteln und Heiligen enthält und einem Fries von Achtpässen, die ein Wappen oder eine Rosette umrahmen. Wahrscheinlich standen die heute an der Wand angebrachten Statuen ursprünglich im Retabel selbst als dessen seitlicher Abschluß, ähnlich wie bei den Hochaltarretabeln in der Kathedrale zu Tarragona und in S. Feliú zu Gerona. Die heutige Anordnung dürfte das Werk einer späteren Umgestaltung des Retabels sein.

Das fünfteilige St. Luciaretabel in S. Lorenzo zu Lérida ist eine verkleinerte und vereinfachte Nachbildung des Hochaltarretabels der Kirche. Es hat in den Seitenabteilungen nur zwei Reihen von Darstellungen, Reliefszenen aus der Legende der hl. Lucia. An seinem vertikalen Pfostenwerk wie auf den Giebeln der seitlichen Abteilungen fehlen die schmückenden Statuetten. Eine Predella mangelt zwar nicht, doch ist sie zu einem aus Vierpässen und Wappenschilden sich zusammensetzenden Fries geworden[10].

[10] Leider war es mir infolge der Zeitumstände — es war gerade die Karwoche — bei meiner Anwesenheit zu Lérida nicht möglich, die interessanten Retabeln, an denen S. Lorenzo so reich ist, zu photographieren.

Auch das Retabel in S. Coloma de Queralt (Tafel 219) hat in den Seitenabteilungen nur je zwei Reliefs übereinander, es ist aber noch weiter vereinfacht als das Luciaretabel zu Lérida, da es bloß dreiteilig ist und deshalb beiderseits der Mitteldarstellung lediglich eine einzige Abteilung aufweist, die Darstellungen aus der Legende des hl. Laurentius enthält. Die Pfosten, welche die Abteilungen scheiden, sind mit Relieffiguren verziert; in den Giebeln der Seitenabteilungen sehen wir den Engel der Verkündigung (links) und Maria (rechts). Die in der Mitte dreiseitig vortretende Predella ist mit kleeblattbogigen Arkaden, unter denen Halbfiguren des „Schmerzensmannes" und der Apostel angeordnet sind, belebt.

Das Retabel im Museum zu Vich besteht aus Alabaster und gliedert sich vertikal in vier Abteilungen, die oben mit einem Giebel und mit Fialen enden. Horizontal ist es in fünf Zonen geteilt. Die zwanzig Felder, aus denen es sich demnach zusammensetzt, enthalten Reliefdarstellungen aus dem Leiden und der Verherrlichung Christi, die mit dem Einzug beginnen und mit der Auffahrt schließen. Die Giebel weisen die Figuren musizierender Engel auf. Eine Predella fehlt heute. Übrigens scheint es fast, als ob das Retabel nur Bruchstück sei. Die trennenden Pfosten, welche es vertikal gliedern, sind gegenwärtig zum Teil durch Holzpfosten ersetzt.

Zwei Retabeln entwickeln sich oben in ihrer ganzen Breite zu einem mächtigen, weit vorkragenden Baldachin von der Gestalt eines halben Tonnengewölbes. Eines derselben ist das 1482 von dem Niederländer Dankart begonnene, aber erst 1564 vollendete riesenhafte Hochaltarretabel der Kathedrale zu Sevilla, das großartigste und reichste Retabel gotischen Stiles, welches in Spanien entstand. Es hat die Form einer dem Hochchor quer eingebauten gewaltigen Nische, deren ca. 13 m breite, in gerader Flucht sich hinziehende Rückwand durch schwere, mit Konsolen, Statuetten und Baldachinen überreich besetzte Zwischenstücke vertikal in sieben Abteilungen geschieden wird. Horizontal sind die Wände der Nische in sechs Zonen gegliedert, von denen die vier oberen, welche geschnitztes szenisches Bildwerk, Darstellungen aus dem Leben des Herrn enthalten, das eigentliche Retabel, die beiden niedrigeren unteren, in denen Einzelfiguren angebracht sind, die Predella bilden. Vorn ist die Nische beiderseits mit einer Art von Rahmen versehen, der mit Statuetten ausgestattet ist, eine Erinnerung an die schräggestellte Einfassung der spanischen Tafelretabeln. Über dem Baldachin, der mit maurischem Kassettenwerk verziert ist, sitzt als Bekrönung des Retabels eine mit der Gruppe der Schmerzensmutter und den Statuen der Apostel ausgestattete, reich entwickelte Galerie, über der sich in der Mitte als Abschluß des Ganzen eine Kreuzigungsgruppe erhebt. Die gesamte Höhe des Retabels beläuft sich auf wenigstens 25 m.

Das zweite ist das Hochaltarretabel der Stiftskirche zu Lequeitio (Tafel 195). Es hat ebenfalls die Breite des Chores, dem es eingebaut ist, jedoch ist es der Wand des polygonalen Chorschlusses angefügt, und verläuft deshalb nicht in gerader, sondern in gebrochener Linie. Vertikal besteht es aus fünf Hauptabteilungen und vier Nebenabteilungen, von denen zwei die mittlere von den seitlichen Hauptabteilungen scheiden, die beiden andern das Retabel rechts und links begrenzen. Die Nebenabteilungen unterscheiden sich von den Hauptabteilungen nicht bloß dadurch, daß sie schmäler sind als diese, sondern auch dadurch, daß sie einfacheres Baldachinwerk enthalten, und daß ihr Bildwerk nicht aus szenischen Darstellungen wie bei jenen, sondern aus Einzelfiguren besteht. Horizontal gliedern sich die Nebenabteilungen in fünf, die vier seitlichen Hauptabteilungen in vier, die mittlere Hauptabteilung in drei Zonen, die Predella bei allen eingerechnet. Alle Abteilungen zeigen oben einen mit Krabben und Kreuzblume verzierten kielbogenförmigen Abschluß. Der mit maurisch geometrischer Musterung bemalte Baldachin trägt über seiner Mitte eine lebensgroße Kreuzigungsgruppe, als Bekrönung aber hat er einen Zackenkamm. Das Retabel steht an Größe wie an Reichtum merklich hinter dem Hochaltarretabel der Kathedrale zu Sevilla zurück, allein es ist auch so noch eines der bedeutendsten gotischen Retabeln Spaniens.

Das Hochaltarretabel der Kathedrale zu Barcelona, eine Schöpfung aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, ist an figürlichem Schmuck äußerst arm, dagegen ist es architektonisch um so glänzender entwickelt. Es besteht aus einer großen, eingeschossigen, vorn offenen, hinten in Form eines polygonalen Erkers vorkragenden Mittelnische, die heute ein von einem Kreuz überragtes Tabernakel enthält, ursprünglich aber wohl eine Statue barg, und je drei hohen, schmalen, zweigeschossigen Seitenkammern, die sowohl vorn als rückwärts fensterartig durch Stab- und Maßwerk geschlossen sind und zur Aufstellung von Reliquiaren gedient haben werden. Die Bekrönung des Retabels bilden steile Giebel, die oben zwischen das Pfostenwerk des Retabels eingesprengt und mit zierlichem durchbrochenen Maßwerk gefüllt sind. In der Predella befindet sich unter der Mittelnische des Retabels ein geschlossener Raum, in dem ein Reliquienschrein aufbewahrt wird. In den polygonalen Nischen, die unter den Seitenabteilungen in ihr angebracht sind, standen ursprünglich wohl Statuetten, während sie heute leer sind[11].

Die spanischen Nischenretabeln des späten Mittelalters, die dem zweiten Typus angehören, unterscheiden sich von den französischen meist dadurch, daß ihr Bildwerk in der Nische nicht frei aufgestellt, sondern Architekturen eingefügt ist, mit denen dieselbe gefüllt und gegliedert ist. Zu der Außenarchitektur, welche die Einfassung der Nische bildet, kommt also bei den spanischen Nischenretabeln gewöhnlich eine mehr oder weniger entwickelte Innenarchitektur hinzu. Drei sehr bemerkenswerte Beispiele derartiger Nischenretabeln besitzt S. Gil zu Burgos. Eines ist auf Tafel 197 wiedergegeben. Die Darstellung des durch sein reiches Figurenwerk wie seine Anlage gleich interessanten Retabels überhebt uns der Notwendigkeit einer näheren Beschreibung desselben. Das zweite zeigt in Aufbau und Gliederung das gleiche Bild wie das erste und ist wie dieses noch ausgesprochen gotischen Charakters. Das dritte, dem ersten ebenfalls gleichartige, erscheint in Einzelheiten bereits von der eindringenden Frührenaissance beeinflußt. Andere gute Beispiele fand ich in S. Lesmes zu Burgos, in der Martinskapelle der Pfarrkirche zu Azpeitia, in S. Andrés zu Toledo, in der Dreikönigenkapelle der Kathedrale daselbst und in S. Pablo zu Palenzia. Die beiden erstgenannten sind sowohl in der Behandlung der Nische als auch in der Anordnung des Bildwerkes den Retabeln in S. Gil zu Burgos verwandt. Die beiden Retabeln zu Toledo zeigen statt geschnitzter Darstellungen Gemälde. Auch sie sind dreiteilig. Die Nische des Retabels der Kathedrale hat die Form eines Kleeblattbogens, die des Retabels in S. Andrés dagegen, dessen Innenarchitektur schon ganz von der Frührenaissance beherrscht ist, während seine durch schlichte Eleganz ausgezeichnete Außenarchitektur noch ganz gotisch ist, die Gestalt eines über der mittleren Abteilung überhöhten Rechtecks. Bei dem Nischenretabel in S. Pablo zu Palenzia hat umgekehrt die Einfassung der Nische, deren reizender Kamm leider fast ganz zerstört ist, bereits ausgesprochenen Frührenaissancecharakter, die Innenarchitektur ist dagegen bei ihm noch ebenso ausgesprochen gotisch. Es schließt oben wie das Retabel in der Kathedrale zu Toledo im Kleeblattbogen ab. Eigentümlich ist ihm im Unterschied von den andern bisher genannten Retabeln, daß es unter den drei prachtvollen Baldachinen, welche die obere Hälfte der Nische füllen, nur eine einzige große Gruppe, eine Beweinung, enthält (Tafel 253).

Ein schönes Nischenretabel, das sich durch seine reich entwickelte architektonische Ausbildung der Nische und besonders durch den reizenden durchbrochenen Rankenfries, welcher der Kehle ihrer Leibung eingefügt ist, auszeichnet, der Innenarchitektur aber entbehrt, findet sich in einer Kapelle der Kathedrale zu Salamanca. Es enthält eine große Kreuzigungsgruppe. Neben und über der Nische sind als Ergänzung an der Wand übereinander unter Baldachinen Statuetten angebracht (Tafel 196).

---

[11] Ein gleichartiges Retabel befindet sich in der Seo zu Manresa. Es scheint eine jüngere Nachbildung des Hochaltarretabels der Kathedrale zu Barcelona zu sein.

Die Außenarchitektur der Nischenretabeln besteht stets aus Stein oder Stuck; eine Ausnahme macht nur das Retabel in S. Pablo zu Palenzia. Die Innenarchitektur ist dagegen immer aus Holz gearbeitet. Eine Predella haben die Nischenretabeln als Ganzes nicht, doch zeigt bei einzelnen, wie z. B. bei den Nischenretabeln in S. Gil zu Burgos die Innenarchitektur derselben eine solche.

Ein architektonisch gestaltetes Retabel, das die Verbindung eines Nischen- und eines Wandretabels darstellt, ist das marmorne Hochaltarretabel in S. Nicolás zu Burgos, das großartigste Steinretabel, welches wohl jemals geschaffen wurde, gleich ausgezeichnet und hervorragend durch sein reiches, glänzendes Baldachinwerk wie durch die Überfülle seiner figürlichen Skulpturen. Es nimmt die Ostwand des Chores in ihrer vollen Länge und Breite ein. Wie aus Tafel 218 erhellt, gliedert es sich vertikal in drei Abteilungen. Die mittlere, welche die doppelte Breite der andern hat, enthält unten über siebenteiliger, mit Einzelfiguren und Gruppen unter köstlichen Baldachinen gefüllter Predella eine korbbogige, architektonisch reich verzierte Nische, die vertikal in fünf Abteilungen, horizontal in zwei Zonen geschieden ist und in der Mitte eine Statue des hl. Nikolaus, in den übrigen acht Feldern Reliefdarstellungen aus der Legende des Heiligen aufweist. Oben zeigt sie in einem großen quadratischen Feld, in dessen Ecken die Evangelistensymbole angebracht sind, eine von einem neunfachen Engelreigen umrahmte Darstellung der Krönung Marias. Die Seitenabteilungen umschließen in ihrem unteren Teile die Grabmonumente der Stifter, im oberen sind sie vertikal durch Pfosten, die mit Miniaturstatuetten besetzt sind, in drei Unterabteilungen, horizontal durch reizend gearbeitete Baldachine in sechs Zonen, im ganzen also in achtzehn Felder geschieden, die ihrer Mehrzahl nach mit je zwei Einzelfiguren ausgestattet sind. Über der oberen Felderreihe bauen sich schlanke, durchbrochene Pyramiden auf. Das Bogenfeld des Retabels, welches nach unten durch ein mit reichem durchbrochenen Rankenwerk geschmücktes Sims begrenzt wird, ist in der Mitte mit der Figur des thronenden Christus, rechts und links mit je drei, ganz unorganisch und willkürlich angeordneten Pyramiden geschmückt.

Ein Flügelretabel des Typus ist das Hochaltarretabel der Kathedrale zu Tortosa. Es ist aus Holz geschnitzt. Die Gliederung und der Aufbau seines Mittelstückes stimmen so sehr mit dem Retabel des Hochaltares der Kathedrale zu Tarragona überein, daß es als eine verkleinerte Nachbildung oder als Vorbild desselben erscheinen könnte. Es weicht von ihm namentlich darin ab, daß in der ersten und letzten seiner sieben Abteilungen nicht je eine Figur steht, sondern zwei Statuetten übereinander angebracht sind, und daß die zweite, dritte, fünfte und sechste, die mit Reliefdarstellungen aus Christi Leben geschmückt sind, gleich den ihnen in allem entsprechenden, zweiteiligen Flügeln nicht von pavillonartigen Aufbauten, sondern wie beim Retabel des Hochaltares von S. Lorenzo zu Lérida von Giebeln bekrönt werden. Über der mittleren, der ersten und siebenten steigt auch zu Tortosa ein schlankes Türmchen leicht und frei empor. Eine Predella mangelt dem Retabel heute.

In Schweden haben sich bemerkenswerte architektonisch gestaltete Retabeln aus gotischer Zeit zu Ganthems, Loysta, Sundre und Ardre (Bez. Gotland) erhalten. Alle entstammen dem 14. Jahrhundert, und zwar wohl noch der ersten Hälfte desselben. Das Retabel zu Ganthems, das noch seinem alten Zweck dient, besteht aus einer mit hohem Giebel versehenen und von Fialen flankierten mittleren Abteilung, aus zwei oben horizontal endenden Seitenabteilungen und aus zwei, das Retabel rechts und links abschließenden, mit hohem schlanken Oberbau ausgestatteten Türmchen. Die Mittelabteilung enthält unter einem benasten Spitzbogen eine Kreuzigungsgruppe, in den seitlichen stehen, unter je drei spitzbogigen Arkaden angeordnet, die Figuren von ebensovielen Aposteln; den Zwickeln dieser Arkaden sind Engel eingefügt; die Ecktürmchen weisen Heiligenfiguren als Verzierung auf.

Das Retabel zu Loysta ist in der Hauptsache das Gegenstück von dem zu Ganthems. Es unterscheidet sich von diesem vornehmlich dadurch, daß die seitlichen Abteilungen nicht geradlinig abschließen, sondern über den drei Arkaden, in

die sie aufgeteilt sind, wie die mittlere, Giebel zeigen, daß der Giebel der Mitteilabteilung von Engelsfiguren statt von Fialen begleitet wird, und daß sich auf seiner Spitze als Bekrönung mächtiges Blattwerk erhebt. Das Bildwerk des Retabels ist heute zum größten Teil zerstört.

Das Retabel zu Sundre weicht mehr von dem zu Ganthems ab, wenn es auch in seiner Gesamterscheinung immer noch unverkennbar an dasselbe erinnert. Es besteht aus einer länglich rechteckigen Tafel, die durch Leisten in vier Abteilungen geschieden war, gegenwärtig aber ihr Bildwerk verloren hat, aus zwei dieselbe rechts und links begrenzenden Türmchen und aus fünf oben auf ihr angebrachten, mit Giebeln versehenen Aufsätzen, von denen der mittlere, der sich durch größere Höhe und Breite auszeichnet und von hoch aufstrebenden Fialen flankiert wird, mit einer gemalten Kreuzigungsgruppe geschmückt ist, während die seitlichen von einer spitzbogigen, fensterartigen Blende belebt werden.

Das Retabel zu Ardre ist fünfteilig. Seine mittlere Abteilung und die an sie anstoßende zweite und vierte sind wie eine Wiederholung der gleichen Abteilungen des Retabels zu Loysta. Die erste und fünfte, die es an Stelle von Türmchen beiderseits abschließen, sind der Mittelabteilung nachgebildet, doch etwas schmäler und schlichter. Das Bildwerk des Retabels ist geschnitzt. Das der Mittelabteilung besteht aus einer Kreuzigungsgruppe, das der übrigen aus Ganzfiguren von Aposteln und Heiligen[12]. Mit Flügeln dürfte keines der vier Retabeln ausgestattet gewesen sein.

Unter den zahlreichen Retabeln des 15. Jahrhunderts, die in Schweden noch vorhanden sind, gibt es keine architektonischen, wie es scheint. Das schwedische Retabel dieser Zeit ist ein mit Flügeln versehener Schrein[13].

Die mittelalterlichen englischen Wandretabeln, die sich hier und da in Resten, stets aber ohne ihr Bildwerk erhalten haben, gehörten alle zum Typus architektonisch sich aufbauender Retabeln.

Besonders beliebt und gebräuchlich waren Retabeln dieses Typus im 14. und 15. Jahrhundert in Italien. Sie bildeten daselbst damals weitaus die Mehrheit. Noch heute ist die Zahl der mittelalterlichen Retabeln, die einen architektonischen Aufbau darstellen, in Italien sehr groß, wenn auch manche mehr oder weniger durch die Unbilden der Zeit gelitten haben; so groß, daß es völlig unmöglich ist, auch nur die hervorragendsten unter ihnen anzuführen. Es muß genügen, sie nach ihren Hauptformen und in ihren Hauptabwandlungen näher zu charakterisieren.

Die Retabeln sind vertikal gewöhnlich in drei oder fünf, seltener in sieben Abteilungen gegliedert. Die mittlere Abteilung ist in der Regel vor den anderen sowohl durch größere Breite als auch durch größere Höhe hervorgehoben. Vierteilige Retabel, wie das auf Tafel 238 wiedergegebene, sind Ausnahmen.

Am häufigsten sind die Retabeln nur einzonig, d. h. sie enthalten nur eine Reihe von Darstellungen, das in den Giebeln angebrachte Bildwerk nicht in Betracht gezogen. Immerhin sind zweizonige keineswegs selten, doch sind es durchweg nur größere Retabeln, die zwei Bilderreihen aufweisen. Auch ist die untere Reihe gewöhnlich dadurch als die Hauptreihe gekennzeichnet, daß sie eine größere Höhe erhalten hat als die obere, und daß das Bildwerk der unteren Zone sich aus Ganzfiguren, das der oberen aus Halbfiguren oder kleineren szenischen Darstellungen zusammensetzt (Tafel 211, 213, 241). Retabeln, die mehr als zwei Bilderzonen aufweisen, wie ein vierzoniges Retabel des Jacopo Avanzi in der Pinacoteca zu Bologna und ein dreizoniges, mit szenischen Bildern aus dem Leben des Herrn und des hl. Franziskus von Assisi in der Akademie zu Venedig, kommen nur vereinzelt vor.

---

[12] Skizzen der vier Retabeln bei Hans Hildebrand, Sveriges Medeltid III (Stockholm 1904) 269 f.

[13] Vgl. z. B. die Abb. bei Hildebrand a. a. O. 273 f.; auch die Photographien vieler schwedischer Retabeln des 15. Jahrhunderts in der Skriptorenbibliothek der deutschen Jesuiten geben alle solche Flügelschreine wieder.

Die einzelnen vertikalen Abteilungen bestehen sowohl bei ein- wie bei zweizonigen Retabeln fast in allen Fällen aus Spitzbogenarkaden, die entweder eine ununterbrochene Folge bilden, indem die aneinander stoßenden Arkaden dieselbe Stütze haben, oder mittels trennender Pfosten voneinander geschieden sind. Die erste Anordnung ist die gewöhnliche; die zweite kommt fast nur bei zweizonigen Retabeln vor. Die Stützen der Arkaden werden bald von architektonisch gegliederten Pfosten, bald von Pilastern (Tafel 214 und 240), bald, und zwar am häufigsten, von Einzelsäulchen gebildet, die hier polygonal, dort glatt, rund, in der Regel jedoch gewunden oder spiralförmig sind (Tafel 228). Bei reicheren Retabeln sind diese Einzelsäulchen durch eine Gruppe oder ein festes Bündel gedrehter Säulchen ersetzt (Tafel 241 und 238). Die durchgehenden Pfosten, welche bisweilen zwischen die Arkaden eingeschaltet sind und die Retabeln vertikal in ihre Abteilungen gliedern, sind stets architektonisch ausgestattet. Bei dem Steinretabel der Katharinenkapelle des Domes zu Modena sind sie in der Mitte mit einem gedrehten Säulchen (Tafel 211), bei dem Hochaltar des Domes zu Piacenza mit zierlichen Streben besetzt (Tafel 248).

Die Bogen der Arkaden sind an der Innenleibung nicht selten ohne alle Verzierung. Bisweilen sind sie an ihr mit schlichten Nasen besetzt, am gewöhnlichsten aber zeigen sie einen einfachen Zackenkamm als Schmuck. Mit reicher ausgebildetem Kamm- oder Nasenwerk sind sie fast nur ausnahmsweise versehen, offenbar im Interesse des Bildwerkes, das die Arkaden umschließen sollten, noch seltener sind sie mit Maßwerk gefüllt. Enthalten die Retabeln plastische Figuren und stehen diese in Bogennischen, so ist das Bogenfeld derselben unter dem Einfluß der beginnenden Frührenaissance manchmal muschelartig gerippt (Tafel 210, 211, 248).

Rechteckige Abteilungen zeigen nur sehr wenige der italienischen gotischen Retabeln des zweiten Typus. Beispiele sind das dreizonige Hochaltarretabel in S. Eustorgio zu Mailand (Tafel 210), das in der unteren Zone durch Pfosten, die mit einem Säulchen besetzt sind, in der mittleren durch Pfosten, die eine Strebe als Vorlage haben, in rechteckige Felder aufgeteilt wird sowie das zweizonige, mit Figurenschmuck verschwenderisch ausgestattete, architektonisch aber völlig verunglückte Marmorretabel des Hochaltares der Kathedrale zu Arezzo, des einzigen noch vorhandenen italienischen Retabels aus der Zeit der Gotik, das an dem Pfostenwerk mit Statuetten verziert ist (Tafel 213).

Als seitlichen Abschluß weisen manche der Retabeln turmförmige, bald viereckige, bald polygonale Anbauten auf. Wenn viereckig, sind sie häufig über Eck gestellt. Sie sind der Zonenzahl des Retabels entsprechend horizontal in Geschosse gegliedert, mit gemalten oder plastischen Einzelfiguren geschmückt und von einem von Fialen begleiteten, bald höheren, bald niedrigeren Helm bekrönt. Die schönsten und reichsten Beispiele polygonaler Turmanbauten bieten das Hochaltarretabel der Kathedrale zu Piacenza (Tafel 248), das Retabel einer der südlichen Kapellen in S. Petronio zu Bologna und das Hochaltarretabel in S. Francesco daselbst. Über Eck gestellte elegante vierseitige Türmchen zeigen als seitlichen Abschluß beispielsweise ein Retabel in S. Maria Novella zu Florenz (Tafel 243), das Elfenbeinretabel in der Certosa bei Pavia (Tafel 205) und das Retabel der Katharinenkapelle des Domes zu Modena (Tafel 211), gerade gestellte vierseitige Türmchen das Retabel des Lorenzo Monaco in den Uffizien zu Florenz und das prächtige Retabel in S. Maria zu Impruneta (Tafel 241).

Mit einer Predella, wie sie uns besonders bei den spanischen Retabeln des zweiten Typus begegnete, sind die italienischen gewöhnlich nicht versehen, doch ist ihr Sockel, der ihnen kaum je fehlt, häufig predellaartig erhöht und wie eine Predella mit gemaltem oder plastischem Bildwerk geschmückt, ohne aber dadurch seines Sockelcharakters entkleidet zu werden. Die Kopf- und Fußleiste, mit denen die scheinbare Predella versehen ist, sowie der konstruktive Zusammenhang, in dem sie zum Retabelkörper steht, und der sich darin äußert, daß die Vertikalgliederung des letzteren wenigstens nach ihren Hauptzügen in sie aufgenommen und in ihr fort-

geführt erscheint, zeigen deutlich, daß sie etwas mehr als ein bloßer, nur lose unter dem Retabel angebrachter Untersatz ist wie die gewöhnliche Predella, daß sie einen organischen Bestandteil im Aufbau des Retabels bildet und als förmlicher Sockel gedacht ist. Mit Bildwerk reich geschmückte Sockeln haben beispielsweise das Hochaltarretabel in S. Francesco zu Pisa, das Retabel in S. Maria zu Inpruneta (Tafel 241), das schön sich aufbauende Retabel in S. Petronio zu Bologna, das Retabel in der Kathedrale zu Sarzana (Tafel 214), das Retabel der Katharinenkapelle im Dom zu Modena (Tafel 211), das Retabel des Sano die Pietro in der Galleria zu Siena, das Retabel des Andrea Orcagna in S. Maria Novella zu Florenz (Tafel 243) u. a. Bei einem Retabel des Niccoló Alunno in der Vatikanischen Pinakothek enthält der Sockel zwei Bilderreihen, bei dem vorhin genannten Retabel in S. Petronio zu Bologna baut er sich in zwei förmlichen Absätzen auf. Niedrige einfache Sockel weisen statt Bilder Inschriften auf.

Von außerordentlich mannigfaltiger Ausgestaltung sind die über den Arkaden der italienischen Retabeln sich aufbauenden und letztere oben abschließenden Giebel, doch lassen sich vier Grundformen der Giebelbildung unterscheiden. Bei der ersten stellt der Giebel ein mehr oder weniger steil ansteigendes Dreieck dar. Es ist die gewöhnliche, auch anderswo gebräuchliche Giebelform, nur daß der Anstieg der Giebel bei den italienischen gotischen Retabeln oft auffallend stark ist. Die Form ist die früheste, sie kommt aber auch noch im 15. Jahrhundert vor. Mit Firstkrabben und Kreuzblumen waren die älteren Giebel dieses Typus nicht immer ausgestattet, später fehlen solche jedoch den Dreiecksgiebeln kaum mehr, sie sind sogar nun bei denselben oft recht üppig und frei entwickelt.

Die zweite Giebelform zeigt statt gerader geschweifte und im Winkel gebrochene Seiten. Sie begegnet uns schon auf einem Retabel, das laut Inschrift 1333 von Lippo Memmi und Simone Martini geschaffen wurde und sich heute in den Uffizien zu Florenz befindet, ist also in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts aufgetreten (Tafel 246). In der Folge ist diese Form bis tief in das 15. Jahrhundert sehr beliebt, wie die zahlreichen Retabeln aus der zweiten Hälfte des 14. und der ersten des 15. Jahrhunderts bezeugen. Es sind nicht bloß gemalte Retabeln, bei denen wir Giebel dieser Art antreffen, sondern auch Retabeln aus Stein und Holzretabeln mit geschnitztem Figurenwerk.

Bei der dritten Giebelform wächst aus der Spitze des bald dreieckigen, bald geschweiften Giebels ein kapitellartiger Knauf heraus, auf dem sich eine Ganzfigur, eine Halbfigur, eine Scheibe mit einer gemalten Darstellung oder ein tabernakelartiger Aufsatz, der von einem Giebel und von Fialen bekrönt wird und mit gemaltem oder geschnitztem Bildwerk ausgestattet ist, erhebt (Tafel 211, 248), eine nicht architektonisch gedachte, sondern ganz auf dekorative Wirkung berechnete Einrichtung. Bei dem Retabel in S. Petronio zu Bologna steigen hinter der Spitze der Giebel hohe Türmchen empor, auf denen oben eine Halbfigur sitzt. Bei einem geschnitzten Retabel in S. Zaccaria zu Venedig baut sich auf dem Knauf, mit dem die Giebel schließen, ein vierseitiges Türmchen auf, das auf seiner Spitze eine Statuette trägt, ein sonderbarer, unschöner Abschluß. Ein Retabel des Gentile da Fabriano in der Vatikanischen Pinakothek entbehrt der Giebel über den Arkaden, in die es aufgeteilt ist. Die um den Rand herum mit einem üppigen Blätterkranz besetzten Scheiben, von denen es bekrönt ist, wachsen bei ihm aus dem Scheitel der Bogen heraus (Tafel 240).

Die vierte Giebelform hat das eigentümliche, daß die Giebel bei ihr etwa in halber Höhe oder ein wenig über halber Höhe horizontal abgeschnitten sind, also der Spitze entbehren. Statt ihrer erhob sich auf den abgestumpften Giebeln in der Regel ein tafel- oder tabernakelförmiger Aufsatz, wie wir ihn bereits beim dritten Giebeltypus kennenlernten (Tafel 241 und 242), der allerdings heute bei manchen solcher Giebel abhanden gekommen ist. Das Retabel des Orcagna (Tafel 243) zeigt als Abschluß der abgekappten Giebel eine Blume. Bei dem Marmorretabel in der Kathedrale zu Sarzana besteht der Aufsatz, der sich über seinen abgestumpften Giebeln aufbaut,

aus drei Teilen, aus einem schwach dreiseitig vortretenden unteren Geschoß, aus einem tabernakelförmigen oberen Geschoß und aus einer mit Blattwerk besetzten Scheibe als Bekrönung (Tafel 214), Türmchen sitzen über den abgeschnittenen Giebeln eines Retabels des Lorenzo Veneto in der Accademia zu Venedig, die Giebel des Hochaltarretabels der Kathedrale zu Arezzo sind an der Spitze mit drei, von einem Vierpaß durchbrochenen Scheiben besetzt (Tafel 213).

Charakteristisch für die italienischen gotischen Retabeln des zweiten Typus ist die Freiheit, besser die Willkür und die Regellosigkeit, mit der bei ihnen die Architektur behandelt ist. Für einen strengen gesetzmäßigen Aufbau hatten ihre Meister wenig Empfinden und geringes Verständnis. Die Architekturen waren für sie lediglich ein dekoratives Element, das sie deshalb nach freiem Ermessen anwandten, umbildeten und ausgestalteten.

3. Das Flügelretabel. Den dritten Typus des gotischen Retabels bildet das Flügelretabel, d. i. ein Retabel, welches mit Flügeltüren versehen ist und infolgedessen geöffnet und geschlossen werden kann. Er findet sich ebensowohl bei Retabeln, die mit geschnitztem Bildwerk ausgestattet sind, wie bei solchen, die gemalte Darstellungen enthalten. Selbst bei Steinretabeln kommt er vor, nur bestanden bei diesen die Flügel nicht auch aus Stein, sondern aus Holz. Erhalten haben sich die hölzernen Flügel z. B. noch an dem schönen Steinretabel der Jakobskirche zu Lübeck.

In Italien hat der Typus keine Verbreitung gefunden. Ein paar Flügelretabeln, die uns dort begegnen, sind Fremdlinge auf italienischem Boden, Einfuhr aus England, keine im Lande entstandenen Schöpfungen[1]. In Italien beherrschten die beiden ersten Typus, namentlich aber der zweite, das Retabel so sehr, daß der dritte sich nicht einzubürgern vermochte.

Auch in Spanien, wo namentlich das mit schrägem Rahmen versehene Tafelretabel sich so großer Beliebtheit erfreute, erlangte das Flügelretabel keine Verbreitung. Von auswärts eingeführte Retabeln dieses Typus sind beispielsweise das englische Alabasterretabel in der Kathedrale zu Santiago de Compostella und ein flämisches Retabel im Museum zu Valladolid, im Lande selbst geschaffene das Hochaltarretabel in der Kathedrale zu Tortosa, ein aus dem Kloster Piedra in Aragonien stammendes prächtiges Retabel in der Academia de Historia zu Madrid und ein auf Tafel 255 wiedergegebenes Retabel zu Toledo. Das Retabel der Kathedrale zu Tortosa wurde bereits früher erwähnt. Es bietet eines der wenigen Beispiele eines architektonisch sich aufbauenden, mit Flügeln ausgestatteten Retabels. Das Retabel aus dem Kloster Piedra war laut Inschrift[2] ein Tabernakel zur Aufbewahrung des hhl. Sakraments. Das nach Art eines Tafelretabels gebildete Mittelstück ist mit einer Folge von sieben, mit hohen Giebeln geschmückten Arkaden versehen, zwischen deren Säulchen bei jeder unten eine Konsole angebracht ist. Auf der Konsole der mittleren Arkade wird die Pyxis, die das hhl. Sakrament barg, aufgestellt gewesen sein, während auf den übrigen Statuetten gestanden haben mögen. Die Innenseite der Flügel ist in zwei Zonen aufgeteilt. Die obere zeigt ein prachtvolles Teppichmuster maurischen Stiles, die untere vier Arkaden mit Bildern musizierender Engel. Auch die Außenseite der Flügel ist in zwei Zonen geschieden, die beide auf jedem je drei benaste Rundbogenarkaden mit Szenen aus dem Jugendleben (unten) und dem bittern Leiden (oben) des Herrn enthalten. Als Bekrönung hat das Retabel einen aus Stalaktitengewölbchen sich zu-

[1] Vgl. oben S. 313.

[2] Die Inschrift lautet: Tabernaculum hoc vocabitur aula Dei, quia vere Dominus est in loco isto. Fuit autem constructum ad honorem et reverentiam sacratissimi corporis Domini nostri IHV XPI et passionis ejusdem, necnon ad honorem et reverentiam sanctissimae Genitricis eiusdem et totius coelestis curiae et sanctorum . . . fuit . . . depictum anno MCCCXC, anima ordinatoris requiescat in sinu Salvatoris. Amen. Eine Aufnahme des Retabels war bei seiner dermaligen Aufstellung nicht möglich.

sammensetzenden, mit den Halbfiguren des Heilandes und der Apostel geschmückten, mäßig vorkragenden Baldachin. Prachtvoll ist die in Gold und Farben ausgeführte Bemalung des Retabels.

Das Retabel zu Toledo (Tafel 255) ist vertikal in fünf Abteilungen geschieden, von denen jede je drei Darstellungen übereinander aufweist, die mittlere geschnitzte Figuren, die übrigen gemalte Szenen. Oben ist es über den drei inneren Abteilungen staffelförmig überhöht. Die gleichfalls oben abgetreppten Flügel sind dreiteilig. In der der mittleren Abteilung des Schreines entsprechenden Abteilung sind vier gemalte Bilder übereinander angebracht, in den beiden anderen nur je drei.

Ein anscheinend flämisches Retabel in der Pfarrkirche zu Orduña (Tafel 256), das ursprünglich den Hochaltar der Kirche geziert haben dürfte, entbehrt heute der Flügel.

Von den englischen Retabeln verkörperten stets die Alabasterretabeln den dritten Typus. Mittelstück und Flügel zeigten bei denselben ausnahmslos den Charakter einer schlichten, durch Leisten vertikal gegliederten Bildertafel. Mit einer Predella scheinen diese Alabasterretabeln nie ausgestattet worden zu sein; wenigstens fehlt heute bei allen, die sich erhalten haben, eine solche. Oben schlossen sie bald geradlinig ab, bald waren sie in der Mitte rechteckig überhöht. Mit einer Bekrönung wurden sie nicht immer versehen; stets aber bestand dieselbe in einem bloßen Kamm (Tafel 222).

Was Frankreich anlangt, so waren dort die Flügelretabeln wohl am meisten in den nördlichen, nordöstlichen und westlichen Teilen des Landes verbreitet und gebräuchlich, weniger im Zentrum und noch weniger im Süden desselben. Manche kamen aus England, doch entstanden auch auf französischem Boden selbst als Schöpfungen einheimischer oder flämischer Künstler zahlreiche Retabeln dieses Typus.

Was an bemerkenswerten englischen Flügelretabeln — alles Alabasterretabeln — in Frankreich noch vorhanden ist, wurde schon früher genannt[3]. Die hervorragendsten einheimischen Retabeln des Typus, die sich daselbst erhalten haben, sind die beiden von der Hand des Flämländers Jacob de Baerze auf Bestellung Philipps des Kühnen 1391 für die Kartause Champmol-lès-Dijon geschaffenen Retabeln im Museum zu Dijon. Eines ist auf Tafel 257 dargestellt. Es läßt sich kaum etwas Zierlicheres und zugleich Prachtvolleres denken als dieses ganz wie eine Goldschmiedearbeit aussehende Retabel mit den drei herrlichen Gruppen der Anbetung des Jesuskindes durch die Weisen, der Kreuzigung und der Grablegung im Mittelstück, den edlen Einzelfiguren auf den Flügeln, der wundersam feinen und eleganten Architektur, welche sich über den Gruppen und den Figuren aufbaut, und den vielen Statuettchen von Heiligen und Engeln, mit denen dieselbe bevölkert ist. Das zweite Retabel ist etwas einfacher. Es schließt oben ohne Erhöhungen ab; die Architekturen sind um einige Grade minder reich entwickelt; die Zahl der Statuettchen, die in ihr verteilt sind, ist geringer, doch ist es auch so noch immer ein überaus köstliches Werk. Gleich dem ersten enthält es im Mittelstück drei Reliefszenen, die Enthauptung des hl. Johannes d. T., das Martyrium der hl. Katharina und die Versuchung des hl. Antonius Ev., auf den Flügeln je fünf Einzelfiguren von Heiligen.

Andere geschnitzte französische Flügelretabeln haben sich beispielsweise zu Ambierle (Loire), zu Touffreville (Seine-Inférieure), zu Ternant (Nièvre), Maignelay (Oise) und im Museum zu Rouen erhalten. Zu Ternant gibt es zwei noch in gutem Zustand befindliche Beispiele. Das Retabel zu Maignelay ist flämischer Herkunft und schließt oben wie so manche flämische Flügelschreine in geschweiften Umrissen ab, die übrigen verlaufen oben geradlinig, alle aber sind über der mittleren Abteilung mit einer Überhöhung versehen, die ihre besonderen kleinen Flügel hat. Die Flügel sind bei allen, abweichend vom geschnitzten Bildwerk des Mittelstückes, nur mit gemalten Darstellungen geschmückt. Eine Predella hat keines der Retabeln, ebensowenig sind diese mit einer Bekrönung ausgestattet.

---

[3] Vgl. oben S. 314.

Bemerkenswerte gemalte Flügelretabeln gibt es noch im Hospital zu Beaune (Côte-d'Or), in der Kathedrale zu Aix in der Provence, in Notre-Dame zu Douai und in der Kathedrale zu Moulins. Ersteres enthält auf dem Mittelstück und auf der Innenseite der Flügel eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes, auf der Außenseite die Figuren der hll. Sebastianus und Antonius[4]. Das Retabel zu Moulins zeigt im Mittelstück die Gottesmutter inmitten von Engeln, auf der Innenseite der Flügel die Stifter mit ihren Patronen, auf der Außenseite eine in Grau gemalte Verkündigung[5]. Das Retabel zu Douai, das aus der Abtei Anchin stammt, hat zwei Flügelpaare, ein inneres und ein äußeres, die beide gleich dem Mittelstück mit einer rechteckigen Überhöhung versehen sind. Um 1520 entstanden, ist es schon ganz vom Geist der Frührenaissance erfüllt. Bei geöffneten äußeren Flügeln weist es eine symbolische Darstellung auf, der gekreuzigte und im Himmel thronende Christus als Mittelpunkt alles Heiles; bei geöffneten, inneren Flügeln tritt ein Allerheiligenbild zutage. Prachtvoll sind die landschaftlichen und architektonischen Hintergründe der Darstellungen[6].

Sehr hervorragend ist auch das unter der Bezeichnung des Buisson ardent bekannte Flügelretabel in der Kathedrale zu Aix, ein Werk des Nicolas Froment aus den Jahren 1475—1476. Es hat seinen Namen von dem Bilde, mit dem es geschmückt, einer eigenartigen Darstellung des brennenden Dornbusches, in dem statt Jahves Maria mit dem Jesuskind erscheint. In einem Fries, der dieselbe umzieht, sehen wir die Ahnen des Herrn, in den Zwickeln zwischen dem Bild und der Bekrönung des Retabels, einem Baldachin, an dessen Wölbung die Halbfigur Gottvaters, umgeben von Engeln, gemalt ist, die Szene der Verkündigung in Gestalt der Einhornjagd. Auf den Flügeln finden sich, begleitet von je drei Heiligen, ihren Patronen, die Stifter des Retabels, König René und seine Gemahlin, Johanna von Laval. Nicht mehr vorhanden ist das Flügelretabel, welches noch zu Ende des 17. Jahrhunderts den Hochaltar der Kathedrale zu Albi schmückte. Es war horizontal in drei Abteilungen geschieden. Die untere enthielt eine silberne vergoldete, in sieben Arkaden aufgeteilte Tafel, die ebenso viele getriebene Darstellungen aus dem Leiden des Herrn aufwies, die zweite Ostensorien, Kopf- und Armreliquiare und andere kleinere Reliquiare, die dritte eine Statue des Heilandes mit der Dornenkrone und zwei große Reliquienschreine. Alle Abteilungen hatten ihre eigenen Flügel. Der Innenseite derselben waren Szenen aus der Legende der hl. Cäcilia aufgemalt, der Außenseite die im Schreine aufbewahrten Reliquiare[7].

Die meisten der mittelalterlichen Flügelaltäre, die sich in Frankreich erhalten haben, sind heute ihrer Flügel beraubt. So das auf Tafel 257 wiedergegebene Retabel im Cluny-Museum, ein zweizoniges, oben gerade abschließendes Retabel im Museum zu Rouen, das Szenen aus dem Jugendleben des Heilandes enthält, ein Passionsretabel in demselben Museum, die Passionsretabeln zu Vétheuil (Seine-et-Oise), zu Aurion (Oise) (Tafel 258), zu Marissel bei Beauvais (Tafel 258), zu Labosse (Oise), zu Rochy-Condé (Oise), zu Sérifontaine (Oise), zu Le Mesnil-les-Hurlus (Marne)[7a], ein aus der Kartause St-Honoré de Thuisson bei Abbeville stammendes Retabel mit den geschnitzten Darstellungen der Verkündigung der Verlobung Marias und der Geburt des Herrn in St-Paul zu Abbeville, ein aus derselben Kartause kommendes Retabel mit geschnitzten Szenen aus der Legende des hl. Honoratus zu Le Crotoy (Somme), ein Retabel mit Christus am Kreuz und Apostelfiguren zu Praslins (Tafel 259) u. a. Es sind, von den beiden erstgenannten abgesehen, alles Retabeln desselben Typus, einzonige, über der mittleren Abteilung rechteckig überhöhte Schreine mit reichem Baldachinwerk über ihren geschnitzten szenischen Darstellungen, die bald ohne architektonische Trennung nebeneinander angeordnet, bald durch Pfosten oder Säulen, die Stützen der

[4] Vgl. über das Retabel Bullet. monum. XLIV (1878) 713 f.

[5] Abb. in Catalogue de l'exposition des primitifs français au Palais du Louvre (Paris 1904) Nr. 112.

[6] Skizze des Retabels in Revue IV (1860) 449.

[7] Grazer Kirchenschmuck XX (1889) 190.

[7a] Bullet. mon. XVII (1851) 575.

Baldachine, geschieden sind. Eine Bekrönung zeigt auch von diesen Retabeln keines; eine Predella hat nur das Retabel zu Marissel. Dieselbe ist mit den geschnitzten Halbfiguren des Heilands und der Apostel geschmückt.

Der klassische Boden der Flügelretabeln sind Deutschland, Belgien, Österreich, die Schweiz und der skandinavische Norden. Der Flügelretabeltypus war im späten Mittelalter dort überall so verbreitet, daß Retabeln der beiden ersten Typen ihm gegenüber geradezu verschwanden. Noch heute ist die Zahl der flämischen, deutschen, österreichischen, schweizerischen und nordischen gemalten wie geschnitzten Flügelretabeln, die sich aus spätmittelalterlicher Zeit erhalten haben, außerordentlich groß. Gibt es doch beispielsweise in Schleswig-Holstein noch ca. 133 solcher Retabeln, in Mecklenburg ca. 165, im Königreich Sachsen ca. 245, in der Provinz Sachsen ca. 275, in Hannover ca. 140, in den Hansastädten Hamburg und Lübeck ca. 32, in Schlesien ca. 160, in Westfalen und im Rheinland einschließlich der dortigen flämischen Altarschreine ca. 225, in Bayern über 200, in Württemberg ca. 150, in der Schweiz ca. 70, in Tirol und Vorarlberg ca. 150, im Herzogtum Österreich, im Salzburgischen, in Kärnten und in Steiermark ca. 200. Und doch sind das nicht einmal alle, die sich dort erhalten haben, da die über sie vorliegenden Aufstellungen keineswegs vollständig sind. An spätmittelalterlichen flämischen Retabeln des Typus, die zum Teil bis nach Mecklenburg, nach Ost- und Westpreußen, nach Dänemark und Schweden, nach Frankreich, ja selbst nach Spanien (Valladolid, Museum; Orduña, Pfarrkirche) gelangten, haben sich noch wenigstens 160 gerettet, die sich zum größten Teil in Belgien, in den Rheinlanden und in Westfalen befinden[8].

Bei der gewaltigen Menge der flämischen, österreichischen, schweizerischen, deutschen und der namentlich von den letztgenannten stark beeinflußten nordischen Flügelretabeln ist es begreiflicherweise nicht möglich, auf alle die verschiedenen Abwandlungen und Schattierungen hier einzugehen, die in der formalen Ausgestaltung derselben uns entgegentreten. Es muß genügen, auf ihre hauptsächlichsten Eigentümlichkeiten hinzuweisen.

Das Flügelretabel mit einer Predella zu versehen, wurde erst im 15. Jahrhundert Regel. Bis dahin fehlte sie bei ihm gewöhnlich. Sie hatte unten meist die Breite der Altarmensa, war aber an den Seiten fast immer mit einer Ausladung von der Form eines Viertelkreises, eines geschweiften Bogens, eines halben Kleeblattbogens, eines halben Spitzbogens und ähnlicher versehen, so daß sie, je nach Stärke der Vorkragung, seitlich oben mehr oder weniger vortrat. Zweck dieser Einrichtung war, für das Retabel eine breitere Grundlage herzustellen, als die Mensa sie bot, und dadurch eine größere Breite desselben zu ermöglichen, doch auch einen Untersatz für die Statuen zu schaffen, die man gern beiderseits neben dem Retabel anbrachte, um es bei geschlossenen Flügeln breiter, wirkungsvoller erscheinen zu lassen, und um ihm durch diese Figuren und die über ihnen angeordneten Architekturen einen gefälligen seitlichen Abschluß zu geben.

Nur selten stand die Predella in einem konstruktiven Zusammenhang mit dem Körper des Retabels. In der Regel hatte sie den Charakter eines bloßen Untersatzes, einer äußeren Zutat, doch war sie bisweilen durch das Bildwerk, mit dem sie aus-

[8] Obige Angaben beruhen hauptsächlich auf der Statistik der mittelalterlichen deutschen Retabeln, die sich bei Münzenberger-Beissel II, 149 f. findet, aber nach Lage der Umstände auf Vollständigkeit weder Anspruch macht noch Anspruch machen kann. Berücksichtigt wurden lediglich vollständig oder doch wenigstens der Hauptsache nach erhaltene Retabeln, nicht die außerordentlich zahlreichen Bruchstücke mittelalterlicher deutscher Flügelretabeln. Für die nordischen Länder besteht noch keine auch nur annähernd vollständige Aufstellung der spätmittelalterlichen Flügelretabeln. Fr. Beckett hat in seinem Werke Altartavlar i Danmark (Kopenhagen 1895) nur siebenundzwanzig der bemerkenswertesten dänischen Flügelschreine behandelt. Eine große Zahl schwedischer Retabeln erwähnt unter Beifügung von Skizzen Hans Hildebrand in Sveriges Medeltid III (Stockholm 1904) 269 f.

gestattet war, ideell mit dem Retabelkörper verbunden, sofern dasselbe zu den figürlichen Darstellungen des letzteren eine Ergänzung bildete.

Der Dekor der Predella bestand nur bei einfachen Retabeln aus bloßem Ornament. Gewöhnlich setzte er sich selbst bei schlichteren Flügelschreinen aus gemaltem oder geschnitztem Figurenwerk zusammen. Geschnitztes Bildwerk war meist unter Arkaden oder in Nischen, die oben mit einem Kamm oder einem Baldachinchen abschlossen, aufgestellt. Für die Höhe der Predella gab es keine Normen. Hier betrug dieselbe ein Drittel, dort ein Viertel oder zwei Fünftel der Höhe des Retabelkörpers, anderswo nur ein Fünftel oder umgekehrt fast die Hälfte derselben. Am gewöhnlichsten belief sie sich auf etwa ein Drittel seiner Höhe.

Predellen, welche mit geschnitztem Bildwerk ausgestattet waren oder Nischen enthielten, in denen Reliquien aufbewahrt wurden, hatten häufig wie das Retabel Flügel, mittels deren sie gleich diesem geöffnet und geschlossen werden konnten, doch versah man solche Predellen zu dem gleichen Zwecke statt mit Flügeln auch wohl mit Schiebern. Eine eigentümliche Einrichtung weisen verschiedene späte Predellen in der Marienkirche zu Danzig auf, die schwerlich die einzigen dieser Art gewesen sind. Die obere Hälfte ihrer Vorderwand läßt sich mittels Scharnieren nach unten herabklappen und durch kleine eiserne Stützen in eine Bank umwandeln, auf der man an Festtagen Reliquiare als Altarschmuck sowie zur Verehrung aufstellen konnte. Andere Predellen des ausgehenden 15. Jahrhunderts haben in der Mitte eine vergitterte Nische, in der das hhl. Sakrament geborgen wurde, wie z. B. eine Predella im Dom zu Halberstadt (Tafel 359), eine Predella zu Ebstorf und zu Buxtehude im Hannoverischen, die Predella des Retabels des Kurt Borgentrik im Museum zu Braunschweig[9], des flämischen Flügelschreines zu Asseln bei Arnsberg, eines aus Deyelsdorf stammenden Altarschreines zu Semlow in Pommern (Tafel 359)[10]. Daß man die Predella auch wohl zur Aufbewahrung der Meßutensilien gebrauchte, zeigen neun Predellen im Dom zu Halberstadt. Sie haben an den Schmalseiten Türen, durch welche man sie öffnete und das Altargerät in sie hineinsetzte[11].

Der Körper der Flügelretabeln bildet nur in vereinzelten Fällen einen architektonischen Aufbau. Die wenigen Beispiele von Retabeln dieser Art wurden schon andernorts fast alle genannt, das Hochaltarretabel der Zisterzienserkirche zu Doberan, der Jakobskirche zu Nürnberg, der Kirche zu Cismar in Schleswig-Holstein sowie der Kathedrale zu Tortosa in Spanien[12]. Noch nicht erwähnt wurde das Retabel zu Gerbstedt in der Provinz Sachsen[13]. Der Retabelkörper ist bei ihm dreiteilig. Seine mittlere Abteilung, die, wie es scheint, heute ihres bekrönenden Abschlusses entbehrt, zeigt unter einem dreiseitig vorkragenden Baldachin eine Gruppe der Krönung Marias. Die horizontal in zwei Zonen aufgeteilten Seitenabteilungen, welche unter verkoppelten Spitzbogen je zwei Reliefdarstellungen aus dem Leben der Gottesmutter enthalten: Die Verkündigung und die Geburt (links), die Heimsuchung und das Hinscheiden Marias (rechts), schließen oben mit Giebeln, die mit Maßwerk gefüllt sind. Die Flügel entsprechen in ihrem Aufbau und in ihrer Innengliederung den Seitenteilen des Retabelkörpers, weisen aber in ihren beiden Zonen statt verkoppelte Bogen verkoppelte Arkaden auf. Rechteckige Ansätze der Flügel, die heute wohl nicht mehr vollständig sind, dienten zur Verdeckung der Mittelabteilung des Retabelkörpers. Das Bildwerk der Flügel besteht in Relieffiguren von acht Aposteln und von vier hl. Jungfrauen: Barbara, Dorothea, Katharina, Margareta. Ob auch von den architektonisch sich aufbauenden Retabeln, die sich in Schweden aus dem Mittelalter erhalten haben, das eine oder andere mit Flügeln ausgestattet war, muß ich dahingestellt sein lassen, da ich die betreffenden Retabeln

[9] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 57.

[10] Abb. auch bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 13, Tfl. 10.

[11] Münzenberger-Beissel II, 169.

[12] Vgl. oben S. 334 341.

[13] Abb. in Kd. der Prov. Sachsen, Mansfelder Seekreis S. 235.

nicht aus eigener Untersuchung kenne, doch erscheint es mir, nach der Art des Aufbaues und den Maßverhältnissen des Retabels zu urteilen, nicht eben wahrscheinlich.

Wie früher bereits gesagt wurde[14], eignete sich die Form eines architektonischen Aufbaues zu wenig für das Flügelretabel. Man fügte deshalb dem Aufsatz des Hochaltares der Elisabethkirche zu Marburg nicht Flügel an, sondern rüstete jede der drei mit Statuetten und einer Bank zum Aufstellen von Reliquiaren versehenen Nischen, in die er gegliedert ist, mit einer versenkbaren und wieder aufziehbaren Verschlußtafel aus. Bei einem um 1250 entstandenen Retabel zu Loccum aber, dem man die Gestalt eines an der Front in rundbogigen Arkaden sich öffnenden Reliquienschreines gab, dienten zum Verschluß dieser Arkaden vergoldete gemusterte Holztafeln, die im Innern des Schreines befestigt waren und durch einen sinnreichen Mechanismus zurückgeschoben werden konnten (Tafel 335).

Der Körper oder das Mittelstück des Flügelretabels zeigte demnach allenthalben mit verschwindend geringen Ausnahmen die Form eines Tafelretabels. So verhält es sich stets bei den englischen Alabasterretabeln, bei den Flügelretabeln, die sich in Frankreich aus dem Mittelalter gerettet haben, bei zahlreichen spätmittelalterlichen Flügelretabeln, die sich noch in Dänemark, Schweden und Norwegen finden, sowie namentlich der schier endlosen Reihe der flämischen, deutschen, österreichischen, Schweizer und Tiroler Flügelretabeln.

Der Rahmen ist fast immer von mäßiger Breite und einfach profiliert. Mit Ornament ist er in der Regel nicht bedacht worden, höchstens, daß man in die Kehle seines Profiles einen Blattfries oder eine leichte Ranke eingefügt oder die Platte des Rahmens mit einem gravierten oder aufgemalten Muster belebt hat; doch ist selbst das im ganzen nur selten geschehen. Ein gutes Beispiel bietet ein aus Bamberg stammendes Retabel im Germanischen Museum zu Nürnberg. Reicher ist der Schmuck des Rahmens eines Flügelretabels in der St. Jürgen-Kirche zu Wismar und der ehemaligen Antoniterkirche zu Tempzin, zweier gemalten Passionsretabeln, die wohl von der Hand desselben Meisters herrühren. Er besteht aus schönen, geschnitzten Rosenranken, die in bestimmten Abständen von muldenartig vertieften, mit Halbfiguren bemalten Scheiben unterbrochen werden[15]. Eine glänzende Ausstattung ist dem Rahmen des Retabels des Muttergottesaltares und des Antoniusaltares im Dom zu Xanten, dem Retabel des Sieben-Schmerzen-Altares und des Hochaltares der Pfarrkirche zu Kalkar und des Pacherschen Retabels in St. Wolfgang zuteil geworden. Bei den drei erstgenannten füllt ein reicher Jessebaum die breite Rahmenkehle (Tafel 264). In der Kehle der Umrahmung des Hochaltarretabels zu Kalkar sind an den Seiten unter zierlichen Baldachinen Miniaturgruppen, Szenen aus dem verherrlichten Leben des Herrn, angebracht, oben ist ihr prachtvolles Rankenwerk eingefügt. Die Kehle des Pacherschen Retabels enthält einen schönen Rankenfries, dem alttestamentliche Figuren eingeordnet sind. Doch sind Retabeln mit derartig reich ornamentiertem Rahmenwerk vereinzelt vorkommende Ausnahmen.

Was die Form der Umrahmung anlangt, so schließt der Retabelkörper oben der Regel nach geradlinig ab, jedoch sind auch Flügelretabeln nicht selten, bei denen er oben in der Mitte mit einer rechteckigen Überhöhung versehen ist. Beispiele sind das Saalfelder Retabel im Germanischen Museum zu Nürnberg, das Steinretabel in der Jakobskirche zu Lübeck, das Retabel des Marien- und des Hl.-Blut-Altares in der Jakobskirche zu Rothenburg o. T. (Tafel 265), das Hochaltarretabel in der ehemaligen Klosterkirche zu Blaubeuren[16] u. a. Besonders häufig erscheinen die nordfranzösischen und flämischen Flügelretabel mit rechteckiger Überhöhung ausgestattet. Selten sind Retabel mit halbkreisförmiger Überhöhung. Als Bei-

[14] Vgl. oben S. 335.

[15] Vgl. Kd. von Mecklenburg-Schwerin II, 85; III, 413 nebst Abb.

[16] Abb. bei Münzenberger-Beissel I Tfl. 22 31 71 72. Vgl. auch I, Tfl. 52 und II, Lief. 9, Tfl. 7; 10, Tfl. 1; 15, Tfl. 4, ferner Schütte Tfl. 4 6 8 10 21 26 42 45 62 sowie Matthäi Tfl. 19 21 41.

spiele nenne ich das Retabel des Hochaltares der protestantischen Stadtkirche zu Wimpfen auf dem Berg sowie ein Retabel in der Kirche zu Schweigern in Württemberg (Neckarkreis). Abgetreppte Überhöhungen kommen nur bei sehr wenigen Flügelretabeln vor, wie z. B. bei dem Hochaltarretabel in der Jakobskirche zu Rothenburg, dem Retabel aus Wolfskehlen im Museum zu Darmstadt[17] und dem prächtigen Hochaltarretabel in der Kirche zu Bönnigheim in Württemberg (Neckarkreis).

Die Form eines flachen Kleeblattbogens hat der obere Rahmen des Hochaltarretabels des Münsters zu Breisach (Tafel 262) und anderer, wie des Retabels der Michaelskapelle zu Schwaz, eines Retabels zu Merklingen in Württemberg, eines Retabels zu Stuben bei Altshausen im Württembergischen[18], des Retabels eines Nebenaltares in der Klosterkirche zu Hohenfurt in Böhmen[19], eines Retabels in St. Agatha bei Disentis in der Schweiz u. a. Im Stichbogen schließt ein Flügelretabel zu Rauhenedt in Oberösterreich[20], das Retabel des Annaaltares zu Tiefenbronn, ein schönes Retabel in St. Johann zu Bozen[21], ein Retabel zu Neckargertach in Württemberg (Neckarkreis), zu Schwäbisch-Hall (Sakristei) u. a. Häufig zeigen die Retabeln einen Abschluß in der Form eines Eselsrücken- oder eines mehr oder minder steilen Kielbogens. Beispiele finden sich zu Hohenfurch in Oberbayern, zu Merlbach, zu Blutenburg bei München, zu Traxl, in der Nikolauskapelle zu Schliersee und zu Höhenberg[22], im Valentinskirchlein zu Disentis in der Schweiz, in der Herrgottskirche zu Creglingen, zu Wippingen, Flein und Geislingen in Württemberg, im Kunstgewerbemuseum zu Ulm (Hagenauer Altarretabel)[23], in der Holzschuherkapelle zu Nürnberg, zu St. Marthen in Steiermark[24] und anderswo. Selten sind dagegen Retabeln, die oben im sog. Sternbogen enden, wie ein Retabel zu Gröbning in Steiermark[25].

Mannigfaltig ist die Bildung des oberen Rahmens der späteren flämischen Flügelschreine. Er zeigt nicht bloß fast immer über der mittleren Abteilung des Retabelkörpers eine Überhöhung, sondern verläuft gewöhnlich auch statt in geraden in verschiedenartig gekrümmten Linien, die bald karniesartig geschweift sind, bald sich aus willkürlich aneinander gereihten konvexen oder konkaven Bogenstücken zusammensetzen, bald an Eselsrückenbogen oder Sternbogen erinnern. Bei einfacherer Bildung ist der obere Rahmen einteilig; er hat dann entweder die Form einer in der Mitte hoch anschwellenden Wellenlinie oder gemahnt an einen geschweiften Giebel. Wenn reicher entwickelt, ist er gleich dem Retabelkörper dreiteilig, so daß alle drei Abteilungen des letzteren ihren besonderen geschweiften oder gekrümmten Abschluß haben. Die umstehenden Skizzen geben eine schematische Darstellung der häufigeren Formen des oberen Rahmens der Retabeln. Bei deutschen Flügelschreinen kommen ähnliche willkürliche Bildungen desselben nur ausnahmsweise und bloß in Fällen vor, in denen sich vorbildlicher Einfluß flämischer Altarschreine geltend machte. Lehrreiche Beispiele bietet das Retabel des Sieben-Schmerzen-Altares in der Pfarrkirche zu Kalkar (Tafel 265) und dasjenige des Sieben-Freuden-Altares im Dom zu Xanten.

Bezüglich der Innengliederung des Körpers der Flügelretabeln muß man zwischen gemalten und geschnitzten Retabeln unterscheiden. Bei jenen wird sie in der Regel nur durch gemalte horizontale und vertikale Friese oder durch schlichtes horizontales und vertikales Leistenwerk gebildet. Bestehen die Bilder solcher Retabeln aus Einzelfiguren, so fehlt sogar in den meisten Fällen jede vertikale Teilung. Die Figuren pflegten dann ohne alle Trennungsglieder nebeneinander angeordnet zu

[17] Abb. bei Münzenberger-Beissel, I, Tfl. 56 68.

[18] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 14, Tfl. 1, Schütte 37 Tfl. 36.

[19] Abb. bei Schmidt Tfl. 71.

[20] Abb. ebd. Tfl. 59.

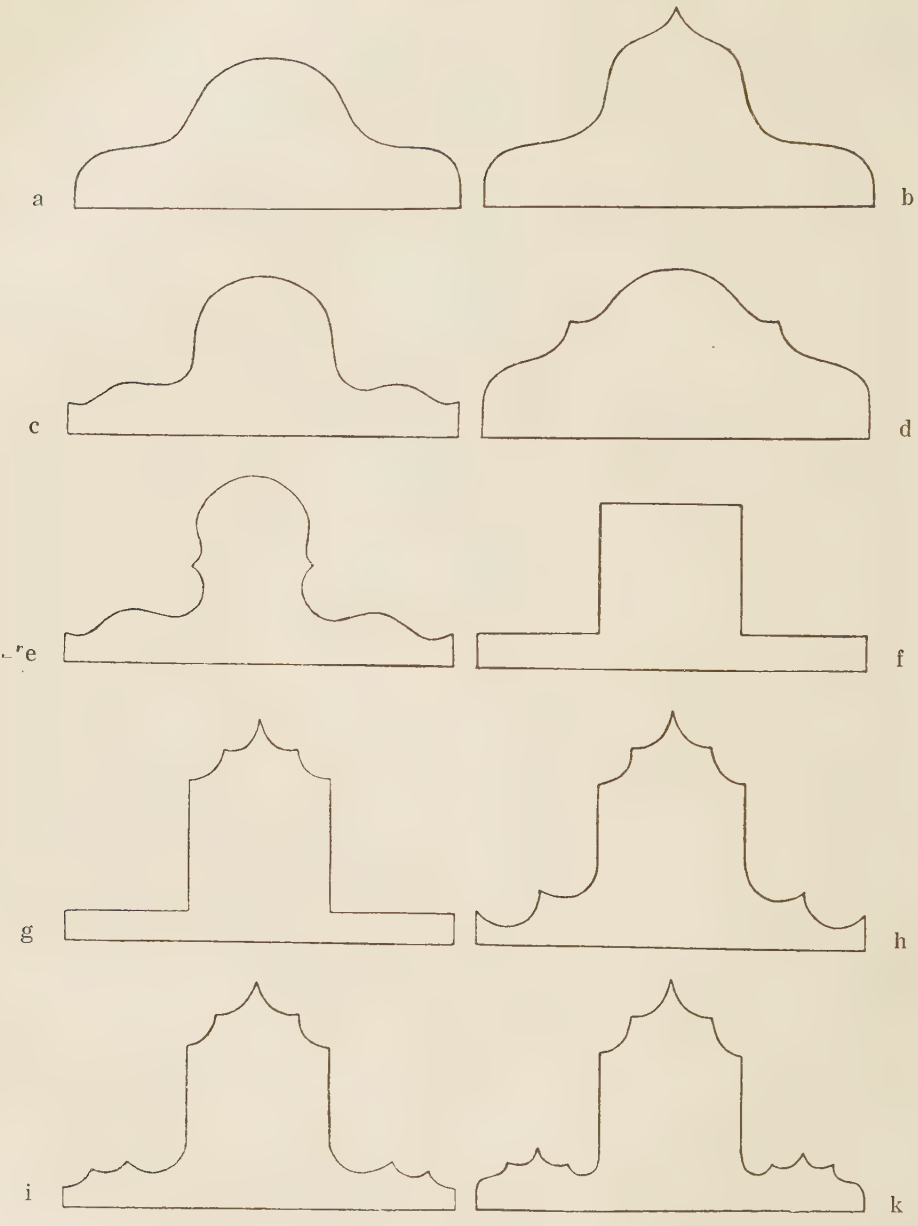
[21] Abb. ebd. Tfl. 3.

[22] Abb. in Kd. von Oberbayern Tfl. 76 108 125 200 211.

[23] Schütte S. 36.

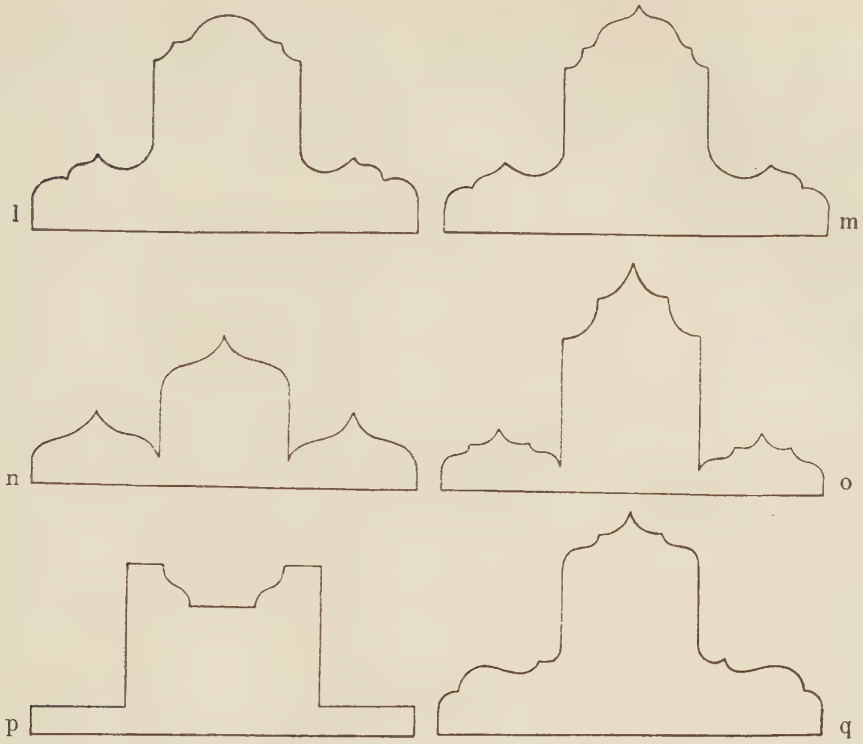
[24] Abb. in Grazer Kirchenschmuck XXX (1899) 81.

[25] Abb. in Grazer Kirchenschmuck VII (1876), Beilage zu Nr. 10.



Typen des oberen Abschlusses des Schreines flämischer Flügelretabeln
a) Lübeck, Briefkapelle, b) Zülpich, Pfarrkirche, c) Ringsacker, Pfarrkirche, d) Danzig, Marienkirche, e) Vreden, Stiftskirche, f) Gheel, St. Dymphna, g) Süggerath, Pfarrkirche, h) Aldenhoven, Pfarrkirche, i) Barmen bei Jülich, Pfarrkirche, k) Linnich, Pfarrkirche,

werden. Gemalte Flügelretabeln, bei denen das Bildwerk unter Architekturen angeordnet ist, sind selten (Abb. S. 276, Tafel 280). Etwas häufiger begegnen uns mit Malereien geschmückte Flügelretabeln, die über dem Bildwerk als Bekrönung desselben einen aus Bogen, Maßwerk oder Ranken sich zusammensetzenden gemalten oder geschnitzten Hängekamm zeigen. Als Beispiel sei nur das unter dem Namen des



Typen des oberen Abschlusses des Schreines flämischer Flügelretabeln
l) Brüssel, Museum, m) Zülpich, Pfarrkirche, n) Brüssel, Museum, o) Kempen, Pfarrkirche, p) Lombeek, St-Marie, q) Lüttich, St-Denis

„Kölner Dombildes" bekannte herrliche Flügelretabel des Meisters Stephan im Dom zu Köln genannt (Tafel 276).

Weist das Retabel Schnitzwerk auf und hat letzteres den Charakter von Gruppendarstellungen, so mangelt bei den englischen Alabasterretabeln niemals eine vertikale Innengliederung und eine vertikale Scheidung der Szenen voneinander, bei den deutschen und flämischen Flügelschreinen dieser Art nur ausnahmsweise, wie z. B. bei dem Retabel des Hochaltares, des Sieben-Freuden-Altares und des Georgsaltares zu Kalkar, einem Schrein zu Ollomont im belgischen Luxemburg und einem aus Turin in das Museum zu Brüssel gebrachten flämischen Schrein. Häufiger entbehrten der vertikalen Teilungsglieder die mit geschnitzten szenischen Darstellungen ausgestatteten nordfranzösischen Flügelretabeln. Bei den englischen Alabasterretabeln dienen zur Trennung der Gruppen schlichte, kräftige Leisten, bei den deutschen, französischen und flämischen Retabeln hat dagegen die vertikale Innengliederung stets architektonischen Charakter (Tafel 257—259, 260, 264, 265, 271—275). Besonders reich sind die Innenarchitekturen der flämischen Flügelretabeln entwickelt (Tafel 278), bei denen die tiefen Gelasse, in welchen die Gruppen untergebracht sind, zu förmlichen, mit köstlich durchbrochenen Lauben, Gewölben und Baldachinen ausgestatteten Kapellen ausgestaltet erscheinen[26].

Bestand das Bildwerk aus geschnitzten Einzelfiguren, so ordnete man dieselben bald unter Arkaden (Tafel 260) oder unter Baldachinen, die von Säulchen oder Pfeilerchen getragen wurden (Tafel 271) an, bald stellte man sie ohne architektonische oder

[26] Vgl. auch die Abb. der flämischen Schreine bei Münzenberger-Beissel I und II.

sonstige Trennung nebeneinander auf. Letzteres geschah namentlich mit den großen einreihigen Figuren, wie sie in den Schreinen des ausgehenden 15. Jahrhunderts so beliebt waren (Tafel 267), doch auch wohl mit kleineren Statuetten, die in zwei Zonen übereinander angebracht wurden. Niemals fehlte indessen eine architektonische Bekrönung, ein Hängekamm, ein Bogen oder ein Baldachin über den so ohne Säulchen, Pfosten oder Zwischenwände nebeneinander gesetzten Figuren.

Stilistisch entspricht die Innenarchitektur der jeweiligen Entstehungszeit der Retabeln. In den Flügelschreinen des 14. Jahrhunderts zeigt sie die strengen, ebenmäßigen Formen, den gesetzmäßigen, klaren ruhigen Aufbau der Hochgotik. In den Retabeln des 15. Jahrhunderts redet sie die freiere, auf malerische Wirkungen ausgehende, prunkvollere Sprache der Spätgotik, erscheint sie mehr oder weniger von Ranken- und Laubwerk durchsetzt, liebt sie kräftiges Relief und starken Wechsel von Licht und Schatten. Besonders auffallend ist dieser stilistische Wandel in zahlreichen süddeutschen, tiroler und österreichischen Flügelretabeln, bei denen die Architektur eine derartig malerische Umbildung erfahren hatte, daß man sie kaum noch Architektur nennen kann. Die Säulchen sind zu knorrigen Stämmen oder zu Stäben, die von Laubwerk umrankt sind, geworden und erinnern höchstens durch ihren Sockel und eine Art von Kapitell daran, daß sie Säulchen darstellen sollen. Die Bogen sind durch bogenförmig gekrümmtes, einander überschneidendes Astwerk ersetzt, an Stelle des Maßwerkes ist reiches, oft glänzend entwickeltes Laub-, Ranken- und Blumenwerk getreten. Besonders hervorragende Beispiele sind das großartige Hochaltarretabel des Münsters zu Breisach (Tafel 262) und das durch sein prachtvolles Ranken- und Astwerk ausgezeichnete Retabel in der Stadtkirche zu Besigheim in Württemberg sowie das schöne Retabel der Pfarrkirche zu Bönnigheim daselbst.

Ein besonderes Interesse beanspruchen die Flügel der Retabeln. Es haben diese deren fast immer zwei, von denen jeder einer der beiden Hälften des Retabelkörpers entspricht. Retabeln, die an Stelle zweier Flügel nur einen einzigen aufweisen, welcher die Größe des ganzen Retabelkörpers hat, sind sehr selten. Zwei gute Beispiele, es sind gemalte Retabeln, haben sich in der Marienkirche zu Lübeck erhalten[27]. Mit nur einem solchen Flügel versah man wohl nur jene Retabel, die mit einer ihrer Seiten so dicht an einer Wand standen, daß es nicht anging, zwei Flügel an ihm anzubringen. Bei kleineren und einfacheren Retabeln begnügte man sich mit einem Flügelpaar, größere und reichere stattete man, wenn auch keineswegs in allen Fällen, so doch sehr oft mit zwei Paaren von Flügeln aus, einem inneren und einem äußeren. Retabeln dieser Art waren namentlich in Westpreußen, Pommern, Mecklenburg, Brandenburg, Thüringen, Sachsen und Schlesien sehr gewöhnlich. Bisweilen gab man den Schreinen sogar drei Flügelpaare. Auch fügte man zu den beweglichen und schließbaren Flügeln nicht selten ein festes Flügelpaar. Es hatte den Zweck, dem Retabel nach Verschluß der beweglichen Flügel eine größere Breite und ein machtvolleres Aussehen zu verleihen.

Hatte das Retabel bloß ein Flügelpaar, so war nur eine zweifache Ansicht desselben möglich, eine bei geschlossenen und eine zweite bei geöffneten Flügeln. Bei zwei Flügelpaaren ließ sich eine dreifache Ansicht des Retabels bewerkstelligen. Waren alle Flügel zugeklappt, sah man die Außenseiten der oberen Flügel. Waren diese geöffnet, so traten die Innenseiten der oberen und die Außenseiten der unteren zutage. Klappte man auch diese letzteren auf, so wurde das Bildwerk des Retabelkörpers und der Innenseiten der unteren Flügel sichtbar. Drei Flügelpaare ermöglichten einen vierfachen Wechsel der Ansicht.

Der obere Abschluß der Flügel richtete sich nach dem des Retabelkörpers. Zeigte dieser die Form von Giebeln, so endeten auch die Flügel in Giebeln. Verlief der obere Rahmen des Körpers des Retabels horizontal, so schlossen auch die Flügel

[27] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 27 28 29.

in horizontaler Linie. Einem geschweiften, gewellten, gebrochenen oder aus Bogenstücken sich zusammensetzenden Abschluß des Mittelstückes entsprach eine geschweifte, wellenförmige gebrochene, von Bogen gebildete Linienführung des oberen Rahmens der Flügel. War der Schrein in der Mitte überhöht, so waren das auch die Flügel, falls man nicht etwa, wie es häufig geschah, vorzog, der Überhöhung des Retabelkörpers besonders kleine Flügel zu geben, und dadurch eine Überhöhung der Flügel überflüssig machte.

Das Bildwerk der Flügel bestand vornehmlich in Malereien, gemalten Einzelfiguren oder gemalten Szenen. Gemälde mußten sich als Schmuck der Flügel besonders darum empfehlen, weil bemalte Flügel leichter waren als Flügel, die mit geschnitztem Figurenwerk ausgestattet waren. Geschnitzte Darstellungen kommen bloß auf Flügeln von Retabeln vor, die im Mittelstück geschnitztes Bildwerk enthalten, und zwar finden sie sich beim Vorhandensein von nur einem Flügelpaar lediglich auf der Innenseite der Flügel, beim Vorhandensein von zwei oder drei Paaren ausschließlich auf der Innenseite der unteren Flügel[28]. Indessen sind nicht einmal die Flügel von Retabeln, die im Schrein Schnitzwerk aufweisen, in allen Fällen in dieser doch recht beschränkten Weise mit geschnitzten Darstellungen versehen. Vielmehr zeigen auch derartige Retabeln oft genug auf den Flügeln nichts als Gemälde.

Eine architektonische Innengliederung ist auf gemalten Flügeln eine Ausnahme. Die vertikale und horizontale Teilung wird bei diesen, wenn überhaupt vorhanden, meist durch einfaches Leistenwerk oder nur durch gemalte Friese gebildet. Eines der schönsten Beispiele einer architektonischen Aufteilung bietet die Innenseite der oberen und die Außenseite der unteren Flügel des Klarenaltares im Dom zu Köln. Die in zwei Zonen angeordneten Architekturen, unter denen Szenen aus dem Jugendleben und dem Leiden des Herrn angebracht sind, erscheinen auf der Innenseite der Außenflügel gemalt, auf der Außenseite der Innenflügel geschnitzt.

Fast nie fehlt irgendeine Art von Innenarchitektur auf den Flügeln, wenn sie mit geschnitztem Bildwerk verziert sind. Stilistisch zeigt diese stets denselben Charakter wie die architektonische Innengliederung des Retabelkörpers, nicht jedoch immer auch formal. Ist das Figurenwerk der Flügel gleicher Art wie das des Schreins oder doch dasjenige seiner Seitenabteilungen, so wiederholt sich auf den Flügeln gewöhnlich die Innenarchitektur des Mittelstückes oder doch die seiner seitlichen Abteilungen, die also in diesem Falle auf ihnen ihre unveränderte Fortsetzung findet (Tafel 260, 262, 271). War es anderer Art, hatte z. B. der Schrein nur eine Reihe großer Figuren oder nur eine große Gruppe, während die Flügel zwei Reihen kleinerer Figuren oder kleinerer Reliefszenen enthielten, so konnte die Innenarchitektur des Mittelstückes natürlich nicht so, wie sie war, weitergeführt und auf die Flügel übertragen, sondern mußte der Beschaffenheit ihres Bildwerkes entsprechend umgestaltet werden (Tafel 265 [Heilsbronn], 274 und Abb. S. 184).

Das Bildwerk der Flügel, das bei völlig geschlossenem Schrein sichtbar war, d. i. also das Bildwerk der Außenseite derselben bzw. der Außenseite des oberen Flügelpaares, war gewöhnlich am einfachsten. Oft war es nur grau in Grau oder braun in Braun ausgeführt. Die Bilder, die beim Vorhandensein von zwei Flügelpaaren nach Öffnung der oberen Flügel zutage traten, pflegten eine reichere Behandlung, namentlich aber eine ausgiebigere Verwendung von Gold aufzuweisen. Die größte Pracht entfaltete das Retabel aber, wenn alle Flügel aufgeschlagen worden waren und der Bildschmuck des Mittelstückes samt den ihm entsprechenden Bildern der Innenseiten der unteren Flügel zur Geltung kam.

Der Zweck, den die Flügel hatten, war vor allem liturgischer Art. Sie sollten es möglich machen, in einfacher, aber wirkungsvoller Weise dem Retabel bald einen Alltags-, bald einen Festtagscharakter zu geben, dadurch, daß man sie an gewöhnlichen Tagen und besonders in den Zeiten der Buße und Trauer schloß, an Festtagen aber

[28] Vgl. oben S. 304.

öffnete und dadurch das Innere des Retabels in seinem vollen Glanze erstrahlen ließ. Es war ein alter Brauch, an den Festtagen auf oder um den Altar herum aufzustellen, was man an Reliquien, Kreuzen, Evangelien und sonstigen Kostbarkeiten besaß, nach den Festen aber alles wieder zu entfernen. Bei dem Hochaltar in der Elisabethkirche zu Marburg[29] erreichte man den Zweck, dem Altar an den Festtagen einen reicheren Schmuck zu geben, dadurch, daß man die bemalten Tafeln, welche die drei Nischen mit ihren Statuetten und Reliquiaren abschlossen, herabließ, bei dem einem Reliquienschrein nachgebildeten Retabel zu Loccum dadurch, daß man die Tafeln, welche die offenen Arkaden der Frontseite schlossen und die im Retabelinnern befindlichen Reliquienbehälter unsichtbar machten, zurückzog. Bei den Flügelretabeln öffnete man an den Festen die Flügel, um das goldstrotzende Bildwerk des Mittelstückes und der Innenseiten der Flügel sowie die etwa im Retabel aufbewahrten Reliquienbehälter zu enthüllen und dadurch den Altar und die Kirche mit einer ebenso prächtigen wie erbaulichen Zier zu versehen. Eben darum rüstete man auch das Retabel gern statt mit nur einem mit zwei, ja mit drei Flügelpaaren aus, um durch das Öffnen der verschiedenen zueinander gehörigen Paare einen noch größeren Wechsel in der Ansicht desselben bewerkstelligen und sich noch enger und besser, als es bei nur einem Flügelpaar möglich war, in der Gesamtausstattung wie im Bildwerk des Retabels der Bedeutung der einzelnen Zeiten und Feste des Kirchenjahres anschließen zu können.

Indessen war es wohl nicht ausschließlich dieser liturgische Zweck der Retabelflügel, dem diese ihre Einführung und das Flügelretabel seine Entstehung verdankte, es dürfte auch ein praktischer Grund hierauf nicht ohne Einfluß gewesen sein. Bei den Retabeln des späteren Mittelalters, gemalten wie namentlich geschnitzten, spielte Gold eine Hauptrolle. Bei gemalten waren bis in den Ausgang des 15. Jahrhunderts regelmäßig in Gold ausgeführt die Nimben und der Hintergrund der Malereien. Ebenso pflegten bei ihnen stets vergoldet zu sein die Architekturen, wie Arkaden, Bogen, Kämme und Baldachine, unter denen die Bilder angeordnet waren, der Rahmen des Retabels aber war, wenn nicht ganz vergoldet, so doch wenigstens reichlich mit Goldornamenten verziert. Noch ausgiebiger war Gold, und zwar vorherrschend in Gestalt des brillanten Glanzgoldes bei den geschnitzten Retabeln verwendet, die oft so mit ihm überzogen waren, daß die Farbe bei ihnen nur eine nebensächliche Rolle spielte, weil sie kaum anders als zur Hervorhebung gewisser Profilglieder des Rahmens und der Architekturen sowie zur Bemalung der Fleischteile der Figuren (Köpfe, Hände und Füße), des Haares und der Unterseite der Gewandung gebraucht worden war. Es verdienten in der Tat zahlreiche dieser Retabeln mit allem Recht den prunkenden Namen „goldene Tafel", mit dem man sie beehrte, obgleich sie nicht aus wirklichem Gold, sondern nur aus vergoldetem Holzschnitzwerk bestanden. Je kostbarer aber solche Altaraufsätze waren, um so mehr mußte man begreiflicherweise dafür Sorge tragen, daß sie nicht ohne Schutz gegen die Unbilden und Schäden blieben, welche Staub und Feuchtigkeit ihnen leicht bringen konnten, ja auf die Dauer dem leicht verletzbaren Glanzgold zufügen mußten. Man durfte sie deshalb nicht jahraus jahrein unbedeckt in den Kirchen stehen lassen. Mit andern Worten: Man mußte darauf bedacht sein, für diese Retabeln eine Einrichtung zu schaffen, welche gestattete, ohne Mühe deren herrlichen Bilderschmuck zu enthüllen und wieder zu verhüllen. Eine derartige Einrichtung, wie sie praktischer nicht gedacht werden konnte, waren aber bewegliche Flügel, die man nach Belieben zu öffnen und zu schließen vermochte. Am dringendsten war natürlich eine solche Vorkehrung zum Schutz der Retabeln im kalten feuchten Norden, während sie im warmen, trocknen, sonnigen Süden, wo ein übler Einfluß der klimatischen Verhältnisse weniger zu befürchten war, füglich entbehrt werden konnte. Auch war sie am nötigsten für Retabeln mit vergoldetem Schnitzwerk, wie sie besonders in Deutschland und überhaupt im Norden beliebt waren. Es ist darum auch leicht verständlich, daß das Flügelretabel als eine

[29] Vgl. oben S. 350.

Eigentümlichkeit Deutschlands und der an dasselbe angrenzenden nördlichen Länder erscheint, während es in Italien nie heimisch wurde und ebenso im Süden Frankreichs und in Spanien keine nennenswerte Verbreitung fand.

Daß die Flügel ebenfalls Platz für Bildwerk boten und damit die Möglichkeit gewährten, das Retabel noch reicher auszustatten, als es ohne sie möglich gewesen wäre, war wohl nicht Ursache der Einführung derselben, wohl aber trug dieser Umstand viel dazu bei, das Flügelretabel so beliebt zu machen. Die außerordentliche Verbreitung, welche dieses im Norden gewann, hatte seinen Grund sicher nicht zum wenigsten auch darin, daß man die Flügel ebenfalls mit gemaltem oder geschnitztem Bildwerk auszustatten, den Zyklus der Darstellungen dadurch auf das Doppelte, ja auf das Dreifache zu erweitern und mit Hilfe der Flügel eine Bildertafel von der doppelten Größe eines flügellosen Retabels zu schaffen imstande war. Man braucht nur eines dieser mittelalterlichen Flügelretabeln geöffnet vor sich zu sehen, Retabel und Flügel gefüllt mit prächtigem, in Gold und Farben strahlendem Figurenschmuck, die Flügel beiderseits weit hinausragend über die Altarmensa, das Ganze eine gewaltige, figuren- und gedankenreiche Bildertafel, und man wird nicht nur alsbald den tiefen Eindruck begreifen, den diese Art von Retabeln auf unsere für die Mehrung der Zierde des Gotteshauses so begeisterten Vorfahren machen mußte, sondern auch die so ausgesprochene Vorliebe verstehen, welche letztere dem Flügelretabel entgegenbrachten, wird es unschwer erfassen, daß man in Deutschland kaum etwas anderes schuf als Flügelschreine, daß diese sich dort allenthalben, im Norden wie im Süden, im Westen wie im Osten, als die herrschende Retabelform einbürgerten und ebenso wie in die großen Kathedralen und Stiftskirchen in die bescheidensten Stadt- und Dorfkirchen ihren Einzug hielten.

Eine Bekrönung erhielt das Flügelretabel nicht immer. Der obere Rahmen bildete in diesem Falle zugleich den oberen Abschluß. Allerdings haben heute manche der mittelalterlichen Flügelschreine keine Bekrönung, welche den Zapfenlöchern und andern Spuren derselben zufolge ursprünglich mit einer solchen ausgestattet waren, durch die Unbilden der Zeit und andere Umstände sie jedoch verloren. Indessen gibt es manche andere, die zweifellos nie mit einem besondern bekrönenden Abschluß versehen waren.

Ihrer Form nach tritt die Bekrönung in drei Haupttypen auf. Sie besteht beim ersten aus einem bald schlichteren, bald reicheren Kamm, der sich aus Zacken oder aus aufrecht stehenden stilisierten Blättern und Blumen zusammensetzt und in der Regel nicht nur über dem Mittelstück des Retabels, sondern auch über den Flügeln angebracht ist. Zacken, Blätter und Blumen sind fast stets ohne Unterbrechung aneinandergereiht; nur sehr selten erscheint der Kamm durch eingeschaltete Pfosten und Fialen rhythmisch aufgeteilt und gegliedert. Der Typus begegnet uns vornehmlich, wenn auch nicht ausschließlich bei den norddeutschen, den nordischen und den englischen Flügelschreinen, für die er sogar geradezu charakteristisch ist (Tafel 271).

Die zweite Klasse der Bekrönung hat den Charakter eines turmartigen, leicht und luftig sich erhebenden Aufsatzes, der oft so bedeutend emporsteigt, daß er an Höhe Schrein und Predella zusammengenommen weit übertrifft. Nie fehlen in seinen Lauben Statuetten; häufig weist er sogar eine große Zahl derselben auf. Ursprünglich war er streng architektonisch gestaltet; er nahm aber allmählich einen freieren Aufbau und freiere architektonische Formen an und wurde nun zu einem prunkvollen, malerisch gestalteten Dekorationsstück, zu einem phantastischen, oft glänzenden Spiel von Stab- und Pfostenwerk, von Säulchen und willkürlich geschweiften Bogen, von Lauben und Baldachinen, von geraden, geschweiften und gebogenen Fialen, von üppigem Blatt- und Rankenwerk und entartetem Maßwerk. Mit dem Retabelkörper steht der Aufsatz der späteren Zeit fast nie in einem organischen Zusammenhang; wie die Kammbekrönung ist er ihm lediglich aufgepfropft. Nur insofern hat man zwischen beiden häufig einen gewissen scheinbaren Zusammenhang

geschaffen, als man die vertikale Innengliederung des Retabelkörpers über dessen oberen Rahmen hinaus im Aufsatz aufgenommen und fortgeführt hat, so daß die Vertikalgliederung des Aufsatzes derjenigen des unter ihm befindlichen Schreines entspricht. Auch hat man vielfach oben auf dem Rahmen als Mittelglied zwischen Aufsatz und Schrein einen Kamm angebracht, der die Härte, welche der unorganischen Zusammensetzung anhaftet, mildert und eine Art Übergang von dem einen zum andern bildet. Infolge dieser Einrichtungen erscheint die Verbindung zwischen Schrein und Aufsatz dem Blick meist weniger lose, wie diejenige zwischen Schrein und Predella.

Architektonische Bekrönungen kommen bei den Flügelretabeln schon vereinzelt in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor, häufig werden sie bei ihnen jedoch erst in der zweiten Hälfte desselben. Bei den flämischen und nordfranzösischen Flügelschreinen sowie den englischen Alabasterretabeln begegnen sie uns freilich niemals. Bei den Flügelretabeln des Nordens und des nördlichen Deutschlands finden sie sich zwar, doch sind sie bei diesen im ganzen recht selten. Häufiger treffen wir einen architektonischen Aufsatz als Bekrönung bei thüringischen, sächsischen und schlesischen Schreinen des ausgehenden 15. Jahrhunderts an. Besonders beliebt aber war ein solcher in der Spätzeit des Jahrhunderts bei den Flügelschreinen in Schwaben, Bayern, Tirol und Österreich, wie überhaupt im deutschen Süden. Noch heute gibt es dort zahlreiche Flügelschreine aus dem Ende des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts, welche einen architektonischen Aufsatz als Bekrönung aufweisen. Manche dieser Aufsätze sind so reich gestaltet, so ausgiebig mit Figurenwerk ausgestattet und so hoch, daß sie an Großartigkeit mit dem Schrein, den sie schmücken, geradezu wetteifern, wie z. B. der Aufsatz des Retabels des Hochaltares der Kilianskirche zu Heilbronn[30] und des Münsters zu Breisach[31], des Pacherschen Altares zu St. Wolfgang in Oberösterreich (Tafel 266), des Hochaltares der Pfarrkirchen zu Hallstadt, Kefermarkt, Bösenbach und Gampern in Oberösterreich[32], des Marienaltares in der Herrgottskirche zu Creglingen, des Hochaltares der ehemaligen Klosterkirche zu Blaubeuren, des Sippenaltares in der Heiligkreuzkirche zu Gmünd[33], des Hochaltares der Pfarrkirche zu Moosburg[34], des Hochaltares der Kirche zu Rieden in Württemberg[35], des Hochaltares der Kirche zu Winnental in Württemberg[36], des Marienaltares (Tafel 265) und des Heiligblutaltares in der Jakobskirche zu Rothenburg ob der Tauber[37], des Hochaltares im Dom zu Chur[38], des Rochusaltares in St. Lorenz sowie des Hochaltares der Kreuzkirche zu Nürnberg[39] und des Peter- und Paul-Retabels in der ehemaligen Klosterkirche zu Heilsbronn (Tafel 265).

Die dritte Art der Bekrönung der Flügelretabeln besteht aus Statuetten, die oben auf denselben aufgestellt sind. Bei den englischen Alabasterretabeln nicht, bei deutschen und nordischen Flügelschreinen nicht gerade oft vorkommend, begegnet sie uns am häufigsten, vielleicht infolge einer Beeinflussung von Frankreich, bei flämischen Schreinen, wie z. B. bei den drei flämischen Flügelretabeln in der Pfarrkirche zu Kempen, bei den flämischen Schreinen in den Pfarrkirchen zu Boslar, Aldenhoven und Barmen bei Jülich, im Dom zu Xanten und in der Pfarrkirche zu Affeln in Westfalen, bei dem Agilolfusretabel im Dom zu Köln, bei dem flämischen Schrein in der Reinolduskapelle der Marienkirche zu Danzig u. a.

Die Statuetten sind entweder unmittelbar auf den obern Rahmen des Retabelkörpers gestellt oder auf kapitellartigen Untersätzen angebracht, die in dem einen Falle sich organisch aus dem Rahmenwerk herausentwickeln, in andern dagegen ihm

---

[30] Abb. bei Schütte Tfl. 31.
[31] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 16, Tfl. 3.
[33] Abb. bei Schmidt Tfl. 53 60 61 63.
[34] Abb. in Kd. von Württemberg, Jagstkreis, Tflbd. Tfl. 18.
[35] Abb. in Kd. von Bayern, Oberbayern Tflbd. Tfl. 50.
[35] Abb. in Kd. von Württemberg, Jagstkreis Tflbd. Tfl. 47.
[36] Abb. bei Schütte Tfl. 79.
[37] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 71.
[38] Abb. ebd. Tfl. 74.
[39] Münzenberger-Beissel II, Lief. 11, Tfl. 10; Lief. 12, Tfl. 1.

nur äußerlich aufgepfropft sind. Bei dem Hochaltarretabel in der Pfarrkirche zu Kempen stehen sie auf der Spitze von drei Kielbogen, die über den horizontal abschließenden drei Abteilungen des Retabelkörpers zwischen Pfosten angeordnet sind. Über der Statue des hl. Reinoldus, welche den Scheitel des flämischen Retabels der Reinolduskapelle der Marienkirche zu Danzig schmückt, erhebt sich ein Baldachin[40]. Eine eigenartige Verbindung des zweiten und dritten Typus zeigt die Bekrönung des Sieben-Schmerzen-Retabels in der Pfarrkirche zu Kalkar (Tafel 265). Sie besteht aus zweierlei Bestandteilen, aus den Figuren der Gottesmutter, des hl. Johannes Ev. mit einem Engel und des Augustus mit der Sibylle, welche auf Knäufen sitzen, die aus der Spitze der drei Abteilungen des oberen Retabelrahmens herauswachsen und aus einer hinter diesen Figuren aufsteigenden entarteten spätgotischen Architektur, welche den Hintergrund bildet[41]. Lehrreich ist ein Vergleich der Bekrönung mit derjenigen des dem Kalkarer gleichartigen Sieben-Freuden-Retabels im Dom zu Xanten, auf dessen obern Rahmen in derselben Weise die gleichen Figuren angebracht sind, jedoch die Architektur fehlt, welche beim Schrein zu Kalkar sich hinter letzteren aufbaut.

An Stelle von Statuetten ist auch wohl eine Kreuzigungsgruppe als Bekrönung auf den Flügelretabeln aufgestellt. Ein einfaches, aber gutes Beispiel bietet das auf Tafel 267 wiedergegebene Retabel eines Seitenaltares zu Tiefenbronn. Das Kreuz steht unmittelbar auf dem obern Rahmen, die Figuren Marias und Johannes' befinden sich dagegen auf Untersätzen. Auf dem Retabel des Kreuzaltares in der ehemaligen Zisterzienserkirche zu Doberan, der heute freilich von seiner ursprünglichen Stelle beim Eingang des Chores entfernt und an das Westende der Kirche übertragen ist, erhebt sich ein gewaltiges Triumphkreuz, das auf beiden Seiten des Stammes und der Arme mit Reliefdarstellungen, Vorbildern aus dem Alten Testament, auf das reichste verziert und an den Kanten mit mächtigen Blättern prächtig besetzt ist (Tafel 69)[42]. Bei einem Flügelschrein in der Kirche zu Hald in Dänemark ist zwischen das Kreuz und die Untersätze, auf denen die Figuren der Schmerzensmutter und des hl. Johannes aufgestellt sind, ein flacher reichverzierter Eselsrückenbogen eingefügt (Tafel 267). Wie es scheint, kam hier zur Kreuzigungsgruppe ursprünglich als weiterer Bestandteil der Bekrönung ein Kamm, von dem sich heute nur mehr auf den Flügeln Reste erhalten haben.

Es erübrigt noch, um das Bild des mittelalterlichen Flügelretabels zu vervollständigen, kurz auf eine Eigentümlichkeit hinzuweisen, die uns bei deutschen Retabeln dieses Typus im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert entgegentritt; bei norddeutschen freilich selten, häufiger bei mitteldeutschen, sehr oft aber bei süddeutschen, österreichischen, tiroler und schweizer. Um ihnen bei geschlossenen Flügeln eine größere Breite und zugleich einen gefälligen, wirkungsvollen seitlichen Abschluß zu geben, hat man an der rechten und linken Seitenwand eine Statue angebracht. Als Stütze hat dieselbe entweder eine Konsole, oder die über den Retabelkörper rechts und links entsprechend vorkragende Ausladung der Predella, als Bekrönung bald einen schlichten Bogen, bald einen mehr oder weniger reich ausgestalteten Baldachin, dessen Helm bisweilen so hoch hinaufsteigt, daß er bis zur Architektur des Schreinaufsatzes hinaufreicht und auch diese seitlich abschließt. Bei geschlossenen Flügeln erinnern die in dieser Weise ausgestatteten Retabeln an die prächtigen, ähnlich gegliederten und ausgestatteten Reliquienostensorien und Monstranzen des späten Mittelalters, die bei solchen Schreinen wie ins Große übersetzt zu sein scheinen.

Die Herrschaft des Flügelretabels beginnt, wie die noch erhaltenen Beispiele bekunden, spätestens im ausgehenden 13. Jahrhundert. Im 14. an Verbreitung gewinnend, erreicht sie in der zweiten Hälfte des 15. und in dem ersten Viertel des 16. ihren Höhepunkt. Dann geht es mit ihr allmählich abwärts, wiewohl noch das

---

[40] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 80.
[41] Abb. ebd. I, Tfl. 40.
[42] Vgl. betreffs der Reliefs die ausführlichen Angaben in Kd. von Mecklenburg-Schwerin III, 598.

ganze 16., ja vereinzelt noch das frühe 17. Jahrhundert, Flügelretabeln geschaffen hat.

Wie weit das Flügelretabel über das 14. Jahrhundert zurückreicht, läßt sich nicht feststellen. Die Verbreitung, deren es sich bereits zu Ende des 13. und in der Frühe des 14. erfreute — begegnen uns doch schon um diese Zeit Beispiele in Schleswig (Cismar), in Mecklenburg (Doberan), am Rhein (Altenberg an der Lahn, Oberwesel, Marienstatt) und selbst in Österreich (Klosterneuburg)[43] —, weist indessen mit Bestimmtheit darauf hin, daß es nicht erst um den Ausgang des 13. Jahrhunderts in Gebrauch kam. In der Tat war es schon in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts hier und da Sitte, kostbare Altartafeln zwar das ganze Jahr hindurch auf dem Altar zu lassen, aber nur an den Festtagen aufzuschließen. Wir ersehen das aus dem um jene Zeit vom Dekan Liziardus abgefaßten Ordinarium der Kathedrale zu Laon, demzufolge die tabulae altaris an den gewöhnlichen Tagen verschlossen waren und nur an den Festtagen, an welchen Kirche und Altar in reichem Schmuck strahlen sollten, geöffnet wurden. Laici custodes aperiunt tabulas altaris; tabulae aperiuntur, so und ähnlich lautet die Anweisung, welche es an verschiedenen hohen Festen gibt[44]. Unter diesen tabulae altaris aber versteht es nicht bloß das Frontale, sondern auch das Retabel. Denn in dem nur wenige Dezennien jüngeren Ordinarium des Dekans Adam von Corlandon findet sich die für die Bestimmung des Charakters dieser tabulae durchaus entscheidende Bemerkung: Et notandum, quod in omnibus festis, in quibus tabulae altaris aperiuntur, dum matutinae cantantur, opertum est altare in anteriori parte (Frontale) et superiori (Retabel) cortina .. illa autem cortina removetur a duobus clericis custodibus dum cantatur Te Deum[45]. Es sollten also die Tafeln selbst an jenen Festen, an welchen sie geöffnet waren, während der Matutin verhüllt sein, doch nicht mit dem gewöhnlichen Verschluß, den die Laienküster zu entfernen hatten, sondern mit einem Vorhang, den beim Ende der Matutin clerici custodes wegzogen. Leider erfahren wir nichts über die Art der Vorrichtung, mittels deren die tabulae für gewöhnlich verschlossen wurden. Vielleicht, daß dieselbe schon in Flügeln bestand. Jedenfalls muß sie recht solid gewesen sein. Denn erstens war es Aufgabe der Laienküster, sie zu öffnen, während der zeitweilig vor den Tafeln angebrachte leichte Vorhang von Klerikern zurückgeschoben wurde, zweitens aber war sie mit einem Schloß versehen, dessen Schlüssel sich in den Händen des Subthesaurarius befand[46]. Der einzige monumentale Beleg, daß es schon wenigstens um 1250 Flügelretabeln gegeben haben muß, sind die zwei dieser Zeit angehörenden, aus der Johanniskirche stammenden Flügel im Museum zu Worms, allem Anschein nach die Überbleibsel eines derartigen Retabels. Sie sind auf beiden Seiten bemalt. Auf einem der Flügel ist auf der Vorderseite der hl. Petrus, auf der Rückseite der heilige Stephanus dargestellt; der andere zeigt vorn den hl. Paulus, rückwärts einen heiligen Bischof. Die Bilder stehen auf Goldgrund, der auf der Vorderseite mit erhaben vortretender, aus Kreisen und Rauten zusammengesetzter Musterung belebt ist. Die Figuren des hl. Stephanus und des Bischofs sind unter einem Kleeblattbogen angeordnet. Der Rahmen der Flügel ist auf der Vorderseite derselben vergoldet und mit eingeprägten Kreisen versehen, auf ihrer Rückseite dagegen mit romanischem Blattwerk bzw. geometrischem Muster bemalt[47].

---

[43] Zu Klosterneuburg wurde 1329 die Tafel des Nikolaus von Verdun, die bis dahin den Ambon des Lettners geschmückt hatte, in ein Flügelretabel umgewandelt. (Vgl. oben S. 296.)

[44] U. Chevalier, Ordinaires de l'église cath. de Laon (Paris 1897) 56 111 116 142 149; vgl. auch das Ordinarium des Dekans Adam von Corlandon a. a. O. 194 241 243 260 u. sonst.

[45] L. c. 194.

[46] Vgl. das Dokument vom Jahre 1221 über die Obliegenheiten der custodes clerici et laici der Kathedrale zu Laon (l. c. XXVI): Laicus custos ... aperit tabulas altaris et triangulos, cum opus est, subthesaurarius vero habet claves triangulorum et altaris et scrinii, ubi textus ... reponuntur. Am Gründonnerstag wusch der Priester den Hochaltar, die custodes clerici aber wuschen die tabulas altaris (l. c. XXVII).

[47] Kd. des Großh. Hessen, Kr. Worms 287 nebst Abb.

Auf die Frage, wo das Flügelretabel zuerst in Gebrauch kam, läßt sich mit Sicherheit keine Antwort geben. Wahrscheinlich geschah das aber dort, wo dieser Retabeltypus uns zuerst begegnet, wo er sich schon im ausgehenden 13. und im beginnenden 14. Jahrhundert einer bemerkenswerten Verbreitung erfreute, wo er seine glänzendste Ausgestaltung fand, und wo er im 14. wie 15. Jahrhundert geradezu der herrschende Typus war, d. i. in Deutschland. Freilich ist es denkbar, daß die Idee des Flügelretabels nicht auf deutschem Boden, sondern anderswo, etwa in Frankreich, zuerst auftauchte, daß sie aber in ihrem Ursprungsland keinen großen Anklang fand, während sie in Deutschland gefiel und darum sich dort rasch weithin heimisch machte. Auch ist die Möglichkeit keineswegs ausgeschlossen, daß man in verschiedenen Ländern unabhängig voneinander auf den Gedanken kam, kostbare Retabeln oder Retabeln, die Reliquiare und Reliquien bargen, mit Flügeln auszustatten, da die Gründe, welche z. B. in Deutschland dazu führten, solche Retabeln mit einer Verschlußvorrichtung zu versehen, mehr oder weniger auch in anderen Ländern vorliegen konnten und vorlagen. Sollte aber auch das Verdienst, den Typus des Flügelaltares erfunden zu haben, Deutschland nicht oder doch nicht allein zukommen, so kann es sich doch auf alle Fälle rühmen, die Idee des Flügelaltares vor allen andern Ländern gepflegt, sie in der großartigsten Weise entwickelt und sie zur glänzendsten Blüte gebracht zu haben. Was auf deutschem Boden seit Ausgang des 15. bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts an Flügelschreinen geschaffen wurde, hat in diesem Typus nicht nur an Zahl, sondern auch an Wert und Bedeutung nirgends seinesgleichen.

Man hat das Flügelretabel von den kleinen mit zuklappbaren Seitentafeln versehenen und verschließbaren Bilder- oder Reliquientafeln, wie sie schon im frühen Mittelalter zu Andachtszwecken, namentlich aber zur Pflege der privaten Andacht, geschaffen wurden, den sog. Triptychen, ableiten wollen. In der Tat sind diese Klapptäfelchen mit ihrem in Elfenbein und Email ausgeführten Bildwerk und den in ihnen geborgenen Reliquien ihrer Form und Beschaffenheit nach Flügelretabeln im Kleinen, die Flügelretabeln aber sind umgekehrt in das Große übertragene Triptychen. Auch unterliegt keinem Zweifel, daß diese kleinen Triptychen eine Weile früher auf dem Plane erschienen als die großen Flügelschreine.

Nichtsdestoweniger scheint zum mindesten sehr fraglich, ob die Triptychen wirklich jenen anregenden und vorbildlichen Einfluß auf die Entstehung des Flügelretabels ausgeübt haben, den man ihnen zuschreiben möchte. Dafür waren sie in der dem Aufkommen der Flügelschreine vorausgehenden Zeit zu gering an Zahl und zu unbedeutend. Es liegt aber auch kein Grund vor, jene Triptychen zum Ausgangspunkt der Flügelretabeln zu machen. Was die Anregung und den Anlaß bot, das Retabel mit Flügeln zu versehen, sagt uns der Zweck, den diese hatten. Man wollte den kostbaren Inhalt des Retabels nur an den Festtagen zur Schau bringen und ihn zugleich schützen, besser erhalten. Namentlich empfahl es sich, die Reliquienretabeln mit Flügeln zum Verschließen zu versehen. Wirklich haben die meisten der Flügelschreine, die sich aus dem Ende des 13. und dem Beginn des 14. Jahrhunderts erhalten haben, den Charakter von Reliquienretabeln. Vorbild für den Flügelschrein aber waren alle zweitürigen Schränke, zumal die nicht selten prächtig ausgestatteten Schränke, welche zur Aufbewahrung der Kelche und anderer heiliger Geräte, der Kreuze, der Evangeliare und besonders auch der Reliquiare dienten und oft sowohl auf der Innen- wie der Außenseite der Türen mit geschnitztem oder gemaltem Bildwerk verziert wurden[48].

[48] Ein schönes Beispiel eines solchen reichverzierten Schrankes für die hl. Gefäße, der bis auf den etwas spätern Giebel um 1250 entstanden sein dürfte, hat sich zu Doberan erhalten (Abb. in Kd. des Großh. Mecklenburg-Schwerin III, 614). Etwa ein halbes Jahrhundert jünger ist der prachtvolle Reliquienschrank zu Lügumkloster in Schleswig-Holstein (Abb. in Kd. der Prov. Schleswig-Holstein II, 590). Aus der Mitte des 13. Jahrhunderts dürfte ein zweigeschossiger Schrank im Dom zu Halberstadt stammen, dessen Flügel auf der Innenseite

Werfen wir einen kurzen Rückblick auf das, was über die formelle Beschaffenheit des mittelalterlichen gotischen Retabels gesagt wurde, so ergeben sich für die einzelnen Länder folgende Feststellungen:

In Italien zeigt das Retabel in seinen ältesten Beispielen den Typus des Tafelretabels, aus dem sich jedoch bald der Typus des architektonischen Aufbaues entwickelt. Er ist der Typus, der im 14. und 15. Jahrhundert sowohl bei den mit gemaltem wie bei den mit plastischem Bildwerk geschmückten Retabeln in Italien vorherrscht. Flügelretabeln haben dort nie Boden gefunden. Was in Italien ganz vereinzelt an Retabeln dieser Art vorkommt, ist fremdes (englisches) in Italien eingeführtes Erzeugnis.

In Spanien bevorzugt man bis zum Ausgang des Mittelalters das Tafelretabel, und zwar vornehmlich in der früher näher beschriebenen Form, d. i. ausgestattet mit hoher Predella und mit breitem, schräggestelltem, reich mit Malereien oder mit Schnitzwerk ausgestattetem Rahmen. Flügelretabeln waren daselbst nicht unbekannt, und zwar entstanden auch im Lande selbst Retabeln dieses Typus, doch scheinen sie sich nur geringer Verbreitung erfreut zu haben. Häufiger schuf man Retabeln vom Typus des architektonischen Aufbaues.

Auch in Frankreich war in der Zeit der Gotik der Typus des Tafelretabels am gebräuchlichsten, jedoch war er hier häufig um Statuen bereichert, die oben auf dem Retabel angebracht waren. Der Typus des architektonischen Aufbaues eignete in Frankreich vornehmlich den Wand- und Nischenretabeln. Flügelschreine entstanden besonders im Norden und Nordosten des Landes, in den übrigen Teilen desselben wurden solche, wie es scheint, seltener geschaffen.

In England zeigten die dort häufigen Wandretabel den Typus des architektonischen Aufbaues, die Alabasterschreine den des Flügelretabels. Ältere Retabeln, die bei englischen Historikern oder in englischen Inventaren gelegentlich erwähnt werden, waren, wie es scheint, lediglich Tafeln. Übrigens sind wir bezüglich der englischen Retabeln des 14. und 15. Jahrhunderts infolge der Vernichtung, welcher dieselben bei Einführung der neuen Lehre anheimfielen, nur sehr mangelhaft unterrichtet.

In den Niederlanden hat sich an älteren Retabeln fast nichts erhalten. Im 15. Jahrhundert bevorzugte man dort so sehr den Typus des Flügelretabels, daß jeder andere neben demselben verschwand.

Im skandinavischen Norden verkörpern die noch vorhandenen älteren Retabeln mit Vorzug den Typus des architektonischen Aufbaues, die späteren dagegen umgekehrt den des Flügelschreines.

In Deutschland — Deutschland im weitesten Sinne genommen — lassen sich unter den überaus zahlreichen Retabeln, die aus dem späten

---

die gemalten Figuren der hll. Katharina und Kunigundis aufweisen (Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 15, Tfl. 7), während die Malereien, mit denen sie außen verziert waren, heute zerstört sind. Ein mit geschnitztem Ornament geschmückter Schrank des 13. Jahrhunderts befindet sich in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Ein mit drei Giebeln und Fialen ausgestatteter Schrank aus derselben Zeit, der zur Aufbewahrung von Paramenten diente, hat sich im Dom zu Brandenburg erhalten (Abb. in Kd. der Prov. Brandenburg 209).

Mittelalter auf uns gekommen sind, alle drei Retabeltypen nachweisen, doch bilden die tafelartigen und die architektonisch sich aufbauenden nur einen sehr geringen Bruchteil des noch vorhandenen Bestandes. Weitaus die meisten noch vorhandenen mittelalterlichen Retabeln, gemalte wie geschnitzte, vertreten den Typus des Flügelretabels, das jedoch in seiner formalen Aus- und Durchbildung in den verschiedenen Teilen des deutschen Gebietes mancherlei örtliche Eigentümlichkeiten und Besonderheiten und infolgedessen bei aller Wahrung des Typus eine große Mannigfaltigkeit zeigt.

III. DAS RETABEL DER RENAISSANCE UND DES BAROCKS

1. Das Retabel der Renaissance. Neben das mittelalterliche Retabel tritt nicht unvermittelt das durch und durch anders geartete Retabel des Barocks. Das Bindeglied zwischen beiden und die Überleitung von dem einen zum andern bildet das Renaissanceretabel.

Wie überhaupt bezüglich der Renaissance, so haben wir auch bezüglich des Renaissanceretabels zwei Zeitabschnitte, zwei Entwicklungsstufen zu unterscheiden, das Frührenaissanceretabel und das Retabel der Hochrenaissance.

Das Frührenaissanceretabel wird gekennzeichnet durch die Fülle des zierlichen Ornamentes, mit dem es ausgestattet ist, durch mäßige Größenverhältnisse und durch eine leichte, vornehme Architektur, die unverkröpftes Gebälk bevorzugt, mit Vorliebe dünne Pilaster und zierliche Kandelabersäulchen als Träger des Gebälks verwendet, reich gegliederte, aber bescheiden vortretende Profile liebt und mehr dekorativ als konstruktiv zu wirken beabsichtigt.

Beim Retabel der Hochrenaissance erscheint die Architektur massiger entwickelt, ausgesprochener, stärker als solche betont. Die dekorativ so wirksamen Kandelabersäulchen und die schlanken, leichten, mit feinem Ornament bedeckten Pilaster der Frührenaissance sind verschwunden; breite, derbe Pilaster, Halbpfeiler, kräftige glatte oder kannelierte Säulen, über denen das Gebälk gern Verkröpfungen bildet, sind an ihre Stelle getreten. Die Profilierung der Simse und Leisten ist energisch geworden. In der Verwendung des Ornaments tritt eine erhebliche Beschränkung ein, doch ist dasselbe nun im Einklang mit dem Charakter, den die Architektur des Hochrenaissanceretabels zeigt, ebenfalls derber. In der Spätzeit des 16. Jahrhunderts verzichtet man vielfach auf alles ornamentale Beiwerk oder nimmt von ihm nur das Mindestmaß auf, um durch dergleichen Zutaten den konstruktiven Aufbau des Retabels nicht zu verdunkeln und seine architektonische Wirkung nicht abzuschwächen. Das so behandelte Retabel stellt dann keine Scheinarchitektur mehr dar, sondern ist zum förmlichen Architekturwerk geworden, in dem allein die Architektur redet.

Eine reinliche Scheidung zwischen Retabeln der Frührenaissance und der Hochrenaissance ist freilich nicht in allen Fällen einfach, ja überhaupt tunlich. Bei manchen ergibt sich auf den ersten Blick, welcher Entwicklungs-

stufe sie zuzuweisen sind, bei andern mag man füglich bezweifeln, ob man sie noch den Retabeln der Frührenaissance oder denen der Hochrenaissance zuzurechnen hat. Wie das Frührenaissanceretabel nicht mit einem Schlage das gotische ersetzte, sondern noch in manchen Retabeln der Frührenaissance die Gotik nachklingt, so sind auch die beiden Entwicklungsstufen des Renaissanceretabels keineswegs klar und scharf gegeneinander abgegrenzt, sondern verlaufen vielfach mehr oder weniger ineinander. Zwitterbildungen, die Elemente der einen und zugleich der andern Stufe verkörpern, fehlen deshalb ebensowenig wie Retabeln, in denen sich Elemente der Gotik mit solchen des neuen Stiles mischen.

Von besonderem Interesse ist die Entwicklung, die das Renaissanceretabel in Italien nahm, der Wiege und dem Ausgangspunkt desselben. Es entstand nicht nur in Italien, sondern es wurde das italienische Renaissanceretabel auch auf allen seinen drei Stufen vorbildlich für das ganze übrige Abendland, durch das es seit Beginn des 16. Jahrhunderts seinen Siegeslauf antrat.

Das Renaissanceretabel tritt in Italien bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf den Plan. Die Herrschaft des Frührenaissanceretabels dauert daselbst bis etwa in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, also fast ein Jahrhundert. Das Hochrenaissanceretabel, das an seine Stelle tritt, behauptet sich bis in den Beginn des 17. Jahrhunderts.

Schon das Frührenaissanceretabel steht durchaus im Zeichen des zweiten Retabeltypus, d. i. des architektonischen Aufbaues. Flügelretabel hat die italienische Renaissance noch weniger gekannt als die italienische Gotik, für das Tafelretabel aber bevorzugte bereits die Frührenaissance statt einer aus bloßer Leiste bestehenden eine architektonisch umgemodelte Einfassung, durch die man ihm ein architektonisches Gepräge zu geben suchte.

Die italienischen Renaissanceretabeln des zweiten Typus sind außerordentlich zahlreich. Es ist deshalb durchaus unmöglich, auch nur die hauptsächlicheren näher zu besprechen. Es geht nicht einmal an, auf die so interessanten Frührenaissanceretabeln des Typus, deren sich eine stattliche Reihe erhalten hat, im einzelnen einzugehen. Es muß genügen, die Renaissanceretabeln der beiden Entwicklungsstufen unter dem Gesichtspunkt bestimmter Hauptgruppen zusammenfassend zu behandeln und diese an der Hand passender Beispiele näher zu erläutern. Es sind deren drei, die Gruppe des tafelretabelartigen architektonischen Retabels, des reicher durchgebildeten architektonischen Retabels und des Ädikularetabels.

Bemerkt muß übrigens werden, daß, so leicht und bestimmt auch diese drei Gruppen als solche sich feststellen und scheiden lassen, eine Zuweisung der einzelnen Retabeln an dieselben jedoch nicht immer ebenso einfach ist und mit derselben Sicherheit erfolgen kann. So nähern sich die Retabeln der ersten Gruppe dadurch, daß man sie mit einer Art von Giebel versehen hat, bisweilen dem Ädikularetabel, während umgekehrt Ädikularetabeln in einzelnen Fällen infolge der Beiseitelassung des Giebels den tafelförmigen architektonischen Retabeln ähnlich erscheinen. Auch in bezug auf diese drei Gruppen gilt demnach, was vorhin bezüg-

lich der Scheidung der Renaissanceretabeln in Früh- und Hochrenaissanceretabeln gesagt wurde, daß es nämlich nicht möglich ist, in allen Fällen mathematisch scharf die Zugehörigkeit eines Retabels zu einer derselben festzustellen, daß es Retabeln gibt, die zwar vorherrschend das Gepräge einer jener drei Gruppen an sich tragen, jedoch nicht rein, sondern vermischt mit Eigenheiten, welche den beiden anderen entnommen sind.

A. Tafelretabelartige architektonische Retabeln. Das Retabel der ersten Gruppe ist, wie bereits vorhin angedeutet wurde, lediglich eine Ummodelung des gotischen Tafelretabels. Der untere Rahmen wurde in einen Sockel umgewandelt, der obere erhielt den Charakter eines aus Architrav, Fries und Sims zusammengesetzten Gebälks. Die Seitenrahmen wurden durch Pilaster ersetzt. Weggelassen wurde alle Innengliederung; denn das Bildwerk der Retabeln der ersten Gruppe bestand fast stets entweder aus einer einzigen Szene oder aus einer von einer Mehrheit von Einzelfiguren künstlich gebildeten Gruppe. Eine Innengliederung war demnach bei denselben überflüssig (Tafel 286, 287).

Ihrer Form nach stellen die Retabeln der ersten Gruppe ein liegendes Rechteck dar, das sich jedoch bisweilen einem Quadrat nähert. Eine Bekrönung fehlt ihnen meist; sind sie aber mit einer solchen versehen, so ist dieselbe in der Regel nur ornamentaler Art. Nur ausnahmsweise zeigen sie einen giebelähnlichen Aufsatz als Bekrönung, wie z. B. das prächtige Hochaltarretabel in der Kirche der Eremitani zu Padua (Tafel 285) und ein schönes Retabel des Mino in der Kathedrale zu Fiesole, die einen an einen Segmentgiebel erinnernden Aufsatz aufweisen. Einen förmlichen Segmentgiebel, der die Halbfiguren des ewigen Vaters und zweier Engel enthält und auf dem Scheitel sowie auf den Ecken mit Akroterien besetzt ist, hat als Bekrönung ein prächtiges Terrakottaretabel des Andrea della Robbia († 1527), in der Engelkirche zu La Verna, dessen Bildwerk schildert, wie Maria, die zwischen Engeln über dem Grabe schwebt, dem hl. Thomas, der von drei Heiligen begleitet ist, ihren Gürtel übergibt. Offenbart sich bei diesem Retabel nur in der Bildung des Giebels ein Abweichen von der schlichteren Form des architektonischen Tafelretabels und eine Angleichung an den Ädikulatypus, so tritt das gleiche bei einem Terrakottaretabel des Giovanni della Robbia († ca. 1529), das von einem halbkreisförmigen Giebel bekrönt wird, auch in dem Umstand zutage, daß dasselbe nicht einmal mehr quadratförmig ist, sondern die Gestalt eines stehenden Rechtecks zeigt[1]. Halbrund schließt oben das auf Tafel 287 abgebildete Robbiaretabel.

Ihre Blüte erlebten die Retabeln der ersten Gruppe in der Zeit der Frührenaissance. Mit dem Einsetzen der Hochrenaissance verloren sie bald an Beliebtheit. Der ihnen verwandte, dem Empfinden der Hochrenaissance entsprechendere Ädikulatypus verdrängt sie nun.

B. Architektonisch reicher durchgebildete Retabeln. Die Retabeln der zweiten Gruppe sind vertikal, gewöhnlich dreiteilig (Tafel 281). Ausnahmen, wie das fünfteilige ehemalige Hochaltarretabel in S. Maria della Pace zu Rom, das fünfteilige Hochaltarretabel der Collegiata zu Noci (Prov. Bari), ein fünfteiliges Retabel in der Sakristei der Kathedrale zu Fossombrone (Prov. Pesaro), ein gemaltes fünfteiliges Retabel des Andrea Previtali in S. Spirito zu Bergamo und das große fünfteilige Marmorretabel in S. Maria Maggiore zu Nicosia (Sizilien) sind nicht häufig. Zweiteilig sind ein schönes Frührenaissanceretabel in S. Agnese an der Via Nomentana zu Rom von 1491 und ein Hochrenaissanceretabel in der Michaelskapelle des Friedhofes von Venedig.

Zur Abstützung des Gebälks und zur vertikalen Gliederung des Retabels dienten bis gegen 1500 vornehmlich Pilaster, die gewöhnlich reichlich mit Frührenaissanceornament verziert wurden. Säulchen werden zu diesen Zwecken erst gegen Ende der Frührenaissanceperiode häufiger verwendet, in der Hoch- und Spätrenaissance

[1] Abb. bei Kuhn, Plastik 534.

werden solche aber dann im Gegensatz zum Brauch der Frührenaissance vorherrschend.

Horizontal weisen die Retabeln der zweiten Gruppe ihrer Mehrzahl nach nur ein Geschoß auf. Immerhin sind zweigeschossige keineswegs selten. Drei schöne Beispiele finden sich im Dom zu Como. Das eine derselben enthält in beiden Geschossen Reliefdarstellungen aus der Passion, das zweite Reliefigiuren der Gottesmutter, der hl. Maria Magdalena, des hl. Jakobus und anderer Heiliger. Beide sind in Marmor ausgeführt. Das dritte (Tafel 282), ein prachtvolles Werk, ist in Holz geschnitzt. Es weist in der mittleren Abteilung des Untergeschosses eine Statue des hl. Abundius, in den Seitenfeldern desselben, die durch eine Leiste in zwei Zonen geschieden sind, Reliefszenen aus dem Leben des hl. Abundius auf. In den drei Abteilungen des oberen Geschosses stehen wie in der mittleren des Untergeschosses Statuen. Das untere Geschoß ist durch Kandelabersäulchen vertikal aufgeteilt, das obere durch Statuetten, über denen als Stützen des Gebälks Konsolen angebracht sind. Das dritte Retabel stammt aus dem Jahre 1514, das zweite aus dem Jahre 1482; das erste entstand 1492. Andere Beispiele zweigeschossiger Retabeln des zweiten Typus sind das vorhin erwähnte Retabel zu Noci, ein gemaltes Retabel in S. Gaudenzio zu Novara, das oben genannte Retabel des Previtali in S. Spirito zu Bergamo, das heute in der Sakristei befindliche ehemalige Hochaltarretabel von S. Maria del Popolo zu Rom (1492) sowie das schöne Regulusretabel im Dome zu Lucca, eine Schöpfung des Matteo Civitale aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, das in seinem mit prächtigen kannelierten Pilastern besetzten Untergeschoß in Muschelnischen drei Statuen, in seinem gleichfalls dreiteiligen Obergeschoß vor einer thronenden Figur der Gottesmutter auf einer von Konsolen getragenen Bank den Marmorsarkophag des hl. Regulus zwischen zwei Leuchterträgern aufweist (Tafel 342).

Haben alle diese Retabeln zwei Vollgeschosse, so setzen sich andere zweigeschossige aus einem hohen Hauptgeschoß und einem niedrigeren Obergeschoß zusammen, wie das Retabel des Altares der Darstellung des Jesuskindes in der Kathedrale zu Sarzana von 1463, einem eigenartigen Gemisch von Gotik und Frührenaissance, ein Frührenaissanceretabel in S. Maria della Pace zu Rom aus der Zeit Innocenz' VIII. (1484—1492), das Retabel des Magdalenenaltares in der Kirche SS. Giovanni e Paolo zu Venedig (Tafel 284), zwei gemalte Retabeln in S. Spirito zu Bergamo, ein geschnitztes Retabel in S. Michele zu Pavia, das Retabel der Piccolominikapelle im Dom zu Siena u. a. Das vorhin erwähnte Retabel zu Nicosia besteht aus zwei Vollgeschossen, einem fünfteiligen Unter- und einem dreiteiligen Obergeschoß, zwischen die sich jedoch ein fünfteiliges Halbgeschoß einschiebt.

Der Sockel der Retabeln der zweiten Gruppe ist bald gleich seinem Retabel in drei Abteilungen gegliedert, bald zeigt er bloß an den Enden unter den Eckpilastern des Retabels einen Vorsprung, bald endlich geht er von einem Ende zum andern in einer Flucht durch. Letzteres ist namentlich bei den Frührenaissanceretabeln des Typus, die dem 15. Jahrhundert entstammen, der Fall, wenngleich auch bei manchen von diesen am Sockel die Gliederung des Retabels fortgeführt ist. Seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts wird es immer gewöhnlicher, ihn entsprechend der Teilung des Retabels in drei Abteilungen zu scheiden oder doch wenigstens an seinen beiden Enden ein Risalit als Säulenfuß vortreten zu lassen, in der Hochrenaissance aber wird das dann die Regel.

Als Schmuck weist der Sockel hier Inschriften, dort mehr oder weniger reichliches Ornament, Grotesken, Arabesken, Engelköpfchen, Girlanden u. ähnl., anderswo Bildwerk, Szenen wie Einzelfiguren, auf, doch kommt es auch wohl vor, daß er allen Dekors entbehrt (Tafel 281—283, 285—289).

Der obere Abschluß der Retabeln der zweiten Gruppe ist mehrfacher Art. Manche — es sind besonders Frührenaissanceretabeln — enden oben ohne weiteres mit dem ohne Unterbrechung durchgehenden Gebälk. Es fehlt bei ihnen also nicht nur eine Überhöhung der mittleren Abteilung des Retabels, sondern auch jedwede

Bekrönung, gleichviel worin dieselbe besteht. Als lehrreiches Beispiel möge das Marmorretabel des Hochaltares der Kapelle S. Maria della Spina zu Pisa dienen (Tafel 288). Andere Retabeln derselben Art finden sich beispielsweise in der Badia bei Florenz, in der Sakristei der Frarikirche zu Venedig, in S. Anna dei Lombardi zu Neapel, in der Agathakapelle des Domes zu Catania, in S. Agnese an der Nomentanischen Straße zu Rom, in der Sakristei der Kathedrale zu Fossombrone, in der Klosterkirche La Verna und in der Schloßkapelle zu Gradara (Provinz Pesaro) sowie in der Kathedrale zu Cesena (Tafel 288). Tafel 247 gibt ein gemaltes fünfteiliges Retabel mit schlichtem geradlinigen Abschluß wieder.

Andere der hier in Frage stehenden Retabeln zeigen eine ornamentale Bekrönung als Abschluß. So sind bei zwei hervorragend schönen Retabeln dieser Art in S. Anna dei Lombardi zu Neapel, von denen eines, eine Schöpfung des Antonio Rosselino (um 1475), die Cappella Piccolomini, das andere, ein Werk Benedettos da Majano (1489), die Cappella Mastrogiudici ziert, über dem Gebälk Putti angebracht, welche ein Laubgewinde halten. Auf dem Gebälk eines zweiteiligen Retabels der Kapelle des Friedhofes zu Venedig, eines Erzeugnisses der Hochrenaissance, erhebt sich als Bekrönung eine von Voluten abgestützte Scheibe, auf der der ewige Vater mit der Taube des Hl. Geistes dargestellt ist, eine Ergänzung zum Relief der Verkündigung, welches das Retabel schmückt, auf dem Gebälk eines Frührenaissanceretabels von 1497, das heute in dem zur Sakristei von S. Maria del Popolo zu Rom führenden Gang aufgestellt ist, ein kleiner halbrunder Aufsatz mit einer Büste des Heilandes. Ein Retabel der Certosa bei Pavia zieren oben Statuetten (Tafel 289).

Weit beliebter als eine ornamentale Bekrönung war ein architektonischer Abschluß der Retabeln des zweiten Typus, der ja auch besser mit dem Architekturcharakter derselben in Einklang war. Er bestand bisweilen nur in einem Giebel, mit dem man das Retabel, sei es in seiner ganzen Breite, sei es in der Breite seiner mittleren Abteilung, versah, häufiger jedoch in einem über dieser Abteilung sich aufbauenden ädikulaartigen Aufsatz oder in einer durch eine Unterbrechung des Gebälkes ermöglichten Überhöhung derselben.

Mit einem Segmentgiebel sind in ihrer ganzen Breite beispielsweise überspannt das Retabel des Regulusaltares im Dom zu Lucca, ein mit Malereien ausgestattetes Hochrenaissanceretabel in S. Maria Maggiore zu Tivoli und das Frührenaissanceretabel von 1482 in der Kathedrale zu Como. Einen Dreieckgiebel zeigen über der mittleren Abteilung das ehemalige Hochaltarretabel in S. Maria del Popolo zu Rom, das frühere Hochaltarretabel in S. Maria della Pace daselbst und, um auch ein Beispiel aus der Zeit der Hochrenaissance zu nennen, das Retabel des Altares der Darstellung Marias im Dom zu Mailand. Bei den beiden ersten erheben sich über den Seitenabteilungen kleine halbkreisförmige, von Kandelabern flankierte Aufsätze. Bei dem dritten gesellen sich zu dem Giebel sowohl auf dem Scheitel und den Ecken desselben als auch auf den Verkröpfungen an den Enden des Gebälks als weitere Bekrönung des Retabels Statuetten von Heiligen. Ein Segmentgiebel erhebt sich über der Mittelabteilung zweier Hochrenaissanceretabeln in der Karmeliterkirche zu Padua.

Die Zahl der Retabeln der zweiten Gruppe, über deren Mittelabteilung sich ein ädikulaartiger Aufsatz aufbaut, ist sehr groß. Es mag genügen, auf einige bezeichnende Beispiele hinzuweisen. Solche sind das auf Tafel 281 wiedergegebene Frührenaissanceretabel in S. Maria del Popolo zu Rom, das Retabel des Marienaltares in der Kathedrale zu Como, ein Frührenaissanceretabel in S. Anastasia zu Verona mit den Figuren der hll. Dominikus, Sebastianus und Rochus, ein Frührenaissanceretabel im linken Seitenschiff von S. Niccola zu Bari, das geschnitzte Frührenaissanceretabel in S. Michele zu Pavia, das gemalte Retabel des Borgognone in S. Spirito zu Bergamo, ein Frührenaissanceretabel vom Jahre 1495 im südlichen Querschiff der Kathedrale zu Cremona, das Retabel des Sakramentsaltares in S. Spirito zu Florenz, das Retabel des Magdalenenaltares in SS. Giovanni e Paolo zu

Venedig (Tafel 284), das Retabel der Medicikapelle im Dom zu Mailand, ein bemaltes Retabel zu Borgomanero u. a. Auf dem Abundiusretabel im Dom zu Como (Tafel 282) erhebt sich über der mittleren Abteilung ein zweigeschossiges polygonales Tempelchen, über der seitlichen ein giebelartiger Aufsatz, der auf seinem Scheitel eine Miniaturgruppe, Putti, die einen Reigen aufführen, trägt. Fast nie fehlen volutenartige Abstützungen in dem von Ädikula und Gebälk gebildeten Winkel. Statuetten pflegen dagegen selten die Ädikula zu begleiten, häufiger sind Putti auf oder neben ihr angebracht. Auf und neben dem Aufsatz des Hochaltarretabels in S. Biagio bei Montepulciano von 1584 stehen Marmorkandelaber mit Kerzen.

Eine bloße Überhöhung der mittleren Abteilung kommt weniger oft vor, ist jedoch keineswegs selten. Beispiele bieten ein Passionsszenen aufweisendes Retabel in der Kathedrale zu Como, ein prächtiges gemaltes Retabel des Defendente de Ferrari in der Pinacoteca zu Turin, die beiden Retabeln des Giovanni da Nola an der Eingangswand von S. Anna dei Lombardi zu Neapel (Tafel 281), das Retabel des Altares der Darstellung Jesu in der Kathedrale zu Sarzana, ein Sakramentsretabel in S. Emiliano zu Trevi von 1521, das Hochaltarretabel der Servitenkirche zu Bologna, ein Hochrenaissancewerk von 1561, ein Hochrenaissanceretabel des Alessandro Vittoria († 1608) in S. Francesco della Vigna zu Venedig, das Sebastianusretabel in der Collegiata zu Empoli u. a. Die Überhöhung ist am häufigsten mit einem halbrunden, segmentförmigen oder dreieckigen Giebel versehen, doch schließt sie auch wohl mit einem ornamentalen Aufsatz oder schlicht horizontal mit ihrem Gebälk ab. Bei einem fünfteiligen Retabel des Bartolomeo Vivarini von 1477 im Hofmuseum zu Wien, dessen architektonische Einrahmung laut Inschrift das Werk des Jacopo da Faenza ist, bäumt sich das Gebälk über der mittleren Abteilung in Gestalt eines Dreiecks auf.

Die Retabeln der zweiten Gruppe sind im Grunde nur eine im Sinn und Geschmack der Frührenaissance erfolgte vereinfachte Umbildung des architektonisch sich aufbauenden Retabels der italienischen Gotik. Die gotischen Säulchen wurden zu bald kannelierten, bald ornamentierten Frührenaissancepilastern oder zu zierlichen Frührenaissancesäulchen. Die spitzbogigen Arkaden sind entweder ganz fortgefallen oder in rundbogige Flachnischen und apsidenartige Muschelnischen umgewandelt worden. Das die gotischen Retabeln oben abschließende Sims hat sich zu Gebälk, der Giebel des Mittelfeldes zum ädikulaartigen, von niedrigem Tympanon bekrönten Aufsatz oder zu einer rechteckigen Überhöhung der mittleren Abteilung entwickelt. Die Giebel der Seitenabteilungen wurden zu Voluten, die, in den Winkel zwischen Gebälk und Aufsatz eingefügt, den Übergang von dem einen zum andern vermitteln sollten. Die Fialen auf den Ecken sind durch Statuetten, Kandelaber und Pyramiden ersetzt. Welche Veränderung man aber auch so in stilistischer Hinsicht mit dem gotischen Retabel des zweiten Typus vornahm, bezüglich des Systems des Aufbaues, also konstruktiv, hält das Frührenaissanceretabel der zweiten Gruppe an dem in jenem verkörperten architektonischen Schema treu fest, weshalb auch trotz aller Stilverschiedenheit der innere Zusammenhang zwischen beiden nicht zu verkennen ist.

C. Das Ädikularetabel. Am bemerkenswertesten und wegen ihrer Bedeutung für das Retabel des Barocks am wichtigsten sind die Retabeln der dritten Gruppe, die Ädikularetabeln. Sie stellen einen Aufbau in Form eines stehenden Rechtecks dar, der sich aus Sockel, Gebälk und breiten Pilastern oder Säulen, den Trägern des Gebälks, zusammensetzt und, wenn vollständig, von einem Rundgiebel, einem Dreieckgiebel oder einem den Giebel vertretenden Aufsatz bekrönt wird. Von den Retabeln des ersten Typus unterscheiden sie sich durch ihre Form, durch die größere Geschlossenheit ihres Aufbaues, durch kräftigere Gliederung und durch den Giebel, mit dem sie stets versehen sind oder doch versehen sein sollten. In einzelnen Fällen ist es freilich, wie früher schon bemerkt wurde, nicht immer mit Sicherheit zu entscheiden, ob man ein Retabel der ersten oder der dritten Gruppe zuzuweisen hat.

Die Anfänge des Ädikularetabels reichen bis in das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts hinauf. Zu den frühesten Beispielen gehören ein Retabel, das heute in der Sakristei von S. Maria in Monserrato zu Rom seinen Platz hat, laut Inschrift dem Jahre 1463 entstammt, aber zur Zeit allem Anschein nach seine ursprüngliche Bekrönung verloren hat, die zwei zierlichen, den Aposteln Paulus und Jakobus geweihten Frührenaissanceretabeln (Abb. S. 648) in den Querarmen von S. Marco zu Venedig (ca. 1465), ein Nischenretabel in S. Francesco zu Montone (Prov. Perugia), welches das Datum 1476 trägt, und das vornehme Altarretabel der Caraffakapelle in S. Maria sopra Minerva zu Rom von 1490. Alle zeigen den Typus noch im Beginn seiner Entwicklung.

Häufiger werden Ädikularetabeln erst um die Wende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Typus erscheint nun im wesentlichen vollendet. Das aus Marmor und Terrakotta bestehende Retabel des Andrea della Robbia in S. Maria in Gradi zu Arezzo, welches mit einem Segmentgiebel schließt, und das Hochaltarretabel in S. Silvestro in Capo zu Rom sowie das Retabel des Lorenzo Marrina in S. Martino zu Siena, welche als Abschluß einen Dreiecksgiebel aufweisen, zeigen als Träger des Gebälks noch mit Frührenaissanceornamenten bedeckte Halbpfeiler. Dagegen haben andere Beispiele aus der Frühe des 16. Jahrhunderts als Gebälkstützen bereits Dreiviertelsäulen oder gar freistehende Säulen. So das Hochaltarretabel in S. Maria delle Carceri zu Prato von 1515 (Tafel 290), das mit köstlichstem Frührenaissanceschmuck aufs reichste und geschmackvollste ausgestattete Hochaltarretabel der Fontegiusta zu Siena von 1517 (Tafel 292), ein Meisterwerk des Lorenzo Marrina[2], das kleine, aber schöne Retabel an der Westwand von S. Maria della Spina zu Pisa von 1524, das um 1525 geschaffene Blasiusretabel des Stagio Stagi im Dom zu Pisa, und das prächtige Retabel des Altares S. Maria della Neve in S. Domenico zu Neapel, ein Werk des Giovanni da Nola von 1535 (Tafel 290). Der Giebel, mit dem diese Retabeln ausgestattet sind, hat entweder Segment- oder Dreieckform. Ein kleiner, von reichornamentierten Voluten abgestützter architektonischer Aufsatz erhebt sich als Ersatz eines Giebels über dem Gebälk eines Ädikularetabels aus vergoldetem Holz in S. Martino Maggiore zu Bologna, das ein Gemälde Francias enthält und um 1506 entstanden sein wird. Ein anderes Ädikularetabel in der Cappella Paltroni derselben Kirche, welches laut Inschrift aus dem Jahre 1532 stammt, hat einen ornamentalen Aufsatz, anstatt eines Giebels, und als Träger des Gebälks an Stelle von Einzelsäulen beiderseits je zwei Säulen, von denen die eine kanneliert, die andere mit Frührenaissanceornament übersponnen ist.

Das Werk der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war, dem Ädikulatypus größere Verbreitung zu verschaffen. Beispiele von Ädikularetabeln aus dieser Zeit anzuführen, ist kaum vonnöten. Ein ungemein edles Werk ist das Retabel des Dionysiusaltares in S. Trinità zu Florenz von 1552. Ohne alles Ornament, aber ausgezeichnet durch kraftvollen Aufbau und ausgesucht harmonische Verhältnisse sind die Ädikularetabeln in den Langhauskapellen der Chiesa Nuova zu Rom (Tafel 291), der Kirche des hl. Philippus Neri zu Neapel und des Redentore zu Venedig, Schöpfungen des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Ein Retabel im Querschiff von S. Filippo zu Neapel stellt eine Verquickung eines Ädikularetabels mit einem Retabel der zweiten Gruppe dar (Tafel 293). Die Ädikula ist hier dem unteren Geschoß eines vertikal dreiteiligen, horizontal zweigeschossigen Aufbaues von mächtigen Abmessungen, aber sehr gefälligen Verhältnissen als mittlere Abteilung eingefügt.

Nischenretabeln aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, deren Nische als architektonische Einfassung eine mit ornamentierten Pilastern als Gebälkstützen ausgestattete Ädikula aufweist, gibt es z. B. in S. Giovanni a Carbonara und in S. Maria della Grazia a Caponapoli zu Neapel, Gegenstücke. Das letztgenannte stammt laut der an seinem Sockel angebrachten Stifterinschrift aus dem Jahre

[2] Abb. auch bei Kuhn, Plastik II, 548.

1590. Das Retabel in S. Giovanni wird demnach ebenfalls dem ausgehenden 16. Jahrhundert angehören.

Ädikularetabeln mit zerschnittenem Giebel, wie er in der Barockzeit so beliebt war, d. i. mit Giebeln, die in der Mitte durch eine Statuette, einen tafelförmigen Aufsatz oder einen architektonischen Aufsatz unterbrochen werden, kommen vor Ende des 16. Jahrhunderts in Italien nicht vor, wenigstens ist mir dort kein Beispiel solcher bekannt geworden, das dieser Zeit angehörte.

Entstanden ist der Typus des Ädikularetabels allem Anschein nach aus dem architektonischen Tafelretabel der Frührenaissance. Gab man diesem statt der Form eines liegenden Rechtecks, wie sie ihm gewöhnlich eignete, diejenige eines stehenden, so erhielten die Pilaster, welche rechts und links den Rahmen bildeten, natürlich eine größere Höhe, und mußten deshalb im Interesse einer besseren Wirkung auch eine größere Breite bekommen. Die so verbreiterten und bedeutungsvoller gewordenen Pilaster verlangten ihrerseits wiederum ein höheres und mächtigeres Gebälk, da ja das Gebälk in seinen Abmessungen demjenigen der Pilaster entsprechen mußte. Als Bekrönung des Gebälks aber empfahl sich am meisten, weil der das Retabel nun beherrschenden Höhenrichtung am angemessensten und entsprechendsten, der Giebel, wie er bei den ähnlich gestalteten Portalen als Abschluß diente. Mit dieser Auffassung von der Entstehung des Typus stimmt bestens überein, daß bei den ältesten Beispielen des Ädikularetabels nicht Säulen das Gebälk tragen, sondern Pilaster wie bei den Retabeln der zweiten Gruppe.

Man hat in den Ädikulä des Pantheons das Vorbild des Typus zu erkennen geglaubt. Mit Unrecht. Jene Ädikulä haben den Charakter von Halbciborien und mögen als solche Vorbild geworden sein für die Halbciborien, welche die Hochrenaissance in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in großer Zahl hervorbrachte, sie sind aber keine Retabeln. Auch ist es nicht Rom allein, ja nicht einmal hauptsächlich, wo uns die ersten Beispiele des Typus begegnen. Dagegen ist es nicht unwahrscheinlich, daß jene streng architektonisch sich aufbauenden, allem Ornament abholden Ädikulä zu Rom nicht ohne Einfluß darauf waren, daß das Ädikularetabel dort den Frührenaissancedekor ablegte, um lediglich als Architekturstück zu wirken.

Will man ein Vorbild für das Ädikularetabel oder doch ihm verwandte Bildungen, so darf wohl am ehesten auf die Ädikula hingewiesen werden, mit der man schon im 15. Jahrhundert Fenster und Portale einfaßte. Man vergleiche z. B. das Retabel des Marrina in S. Martino zu Siena mit dem Portal, das Michellozo fast ein Halbjahrhundert früher für das Noviziat von S. Croce zu Florenz schuf.

Der Boden, auf dem der Typus entstand, war wohl die florentinische Frührenaissance. Jedenfalls erhält er in ihrem Bereich und unter ihrem Einfluß seine Ausgestaltung und Vollendung. Auch für die zunehmende Verbreitung, welche das Ädikularetabel in der Spätzeit des 16. Jahrhunderts fand, war die florentinische Kunst nicht ohne Bedeutung, sofern nämlich das Halbciborium, welches diese damals mit Vorliebe pflegte, nicht nur dem Ädikularetabel in Form und Aufbau durchaus verwandt, sondern auch oft genug kaum viel mehr als ein bloßes Ädikularetabel war.

Bei der gewöhnlichen Form des Ädikularetabels ruht das Gebälk unmittelbar auf den Pilastern oder Säulen, die ihm als Träger dienen, und die demgemäß bis zu ihm emporsteigen. Ist in den Zwischenräumen zwischen den Säulen, wie es sehr häufig geschah, ein Rundbogen eingesprengt, so sitzt derselbe nicht auf jenen Pilastern oder Säulen, sondern auf niedrigeren, neben denselben angebrachten Pfeilern. Neben dieser Hauptart des Ädikularetabels begegnet uns aber sowohl in der Zeit der Früh- wie der Hochrenaissance noch eine zweite, eine Nebenart, die zwar nie die Verbreitung erhielt wie die Hauptform und auch für das Retabel des Barocks ohne Bedeutung blieb, jedoch bemerkenswert genug ist, um hier wenigstens mit einigen Strichen gezeichnet zu werden. Die Pilaster oder Säulen gehen bei ihm nicht

bis zum Gebälk durch, sondern enden bereits beim Ansatz des Rundbogens, der das von ihnen beiderseits begrenzte Mittelfeld oben abschließt. Die Stütze des hart über dem Scheitel des Bogens sich hinziehenden Gebälks bildet gewöhnlich ein niedriger Pilaster bzw. ein leichtes Säulchen, die vom Kapitell des unteren Pilasters bzw. der unteren Säule aufsteigen. Die Gebälkträger sind in diesem Falle demnach in zwei Ordnungen aufgeteilt, eine untere Hauptordnung und eine obere attikaartige. Seltener kommt es vor, daß die oberen Pilaster oder Säulchen weggelassen sind. Das Gebälk ruht dann, ohne seitlich von besonderen Stützen getragen zu werden, bloß auf dem Bogenstück des Retabels.

Ein frühes vortreffliches Beispiel dieses Nebentypus aus dem Jahre 1476 ist das bereits S. 369 erwähnte Ädikularetabel in S. Francesco zu Montone. Seine Hauptverbreitung fand er zu Venedig, wo er namentlich in SS. Giovanni e Paolo (Tafel 291), in S. Maria dell'Orto, in S. Maria Mater Domini und in S. Francesco della Vigna gute Vertreter aufweist, sowie überhaupt im Gebiete von Venedig. Besonders reich ausgebildet erscheint er bei einem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörenden Retabel in der Kirche des Salvatore zu Venedig (Tafel 291). Bei einem Beispiel in S. Corona zu Vicenza erheben sich auf dem Kapitell der Säulen der Hauptordnung an Stelle von Pilastern Statuetten. Als bekrönenden Abschluß zeigen diese Retabeln bald einen Dreieckgiebel, bald einen ornamentalen Aufsatz.

Der Nebentypus erinnert in seinem ganzen Aufbau unverkennbar an die Bildung der Front eines der Halbciborien der Frührenaissance[3] (Tafel 182), in welcher wir auch wohl sein Vorbild zu suchen haben. Die Zeit der Renaissance hat er nicht überdauert. Das Barock, dem diese Art von Ädikula zu zierlich war, hat ihn nicht mehr gepflegt.

Von Italien verbreitete sich das Renaissanceretabel auch in Deutschland, in den Niederlanden, in Frankreich und in Spanien, doch erst seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

Zu den frühesten Beispielen, die auf deutschem Boden geschaffen wurden, gehören das mit festen Flügeln versehene Maroltretabel im Kreuzgang des Domes zu Freising (1513)[4]; das schöne Flügelretabel in der Schloßkirche zu Sierndorf bei Wien von 1518[5]; das flügellose Retabel in der Allerheiligenkapelle zu Altmünster ob der Enns[6]; das gleichfalls flügellose Retabel der Johanneskapelle im Dom zu Eichstätt von 1519[7]; das Flügelretabel des Hochaltares der evangelischen Pfarrkirche zu Wimpfen von 1519[8]; das Flügelretabel des Rochusaltares in der gleichnamigen Kapelle zu Nürnberg aus dem Jahre 1521[9] sowie eines Seitenaltares der Kapelle aus etwa derselben Zeit; das Dauchersche Retabel in der St. Annakirche zu Annaberg[10]; das Retabel des Bergknappenaltares von 1521 und des Münzeraltares von 1522 in der Annakirche daselbst; das heute im Nationalmuseum zu München befindliche gemalte kleine Flügelretabel aus der Salinenkapelle zu Reichenhall von 1521; das flügellose gemalte Feselenretabel in der Frauenkirche zu Ingolstadt von 1522[11] und das kleine Flügelretabel zu Johannishögl im Bezirksamt Berchtesgaden, das um 1525 entstanden sein dürfte[12]. Im Marolretabel sowie in den Retabeln des Bergknappen- und des Münzeraltares zu Annaberg verbinden

[3] Vgl. oben S. 244.
[4] Abb. bei Hoffmann 32.
[5] Abb. in Christl. Kunst III (1906/7) 146.
[6] Abb. in Mitt. N. F. XII (1886) 411.
[7] Abb. bei F. Mader, Loy Hering (München 1905) 54.
[8] Abb. in Kd. des Ghz. Hessen, Prov. Starkenburg Fig. 10.
[9] Abb. bei Kuhn, Plastik 647.
[10] Abb. in Kd. des Kg. Sachsen IV, Tfl. 8 9.
[11] Abb. in Kd. von Bayern, Oberbayern Tfl. 8.
[12] Abb. bei Hoffmann 40.

sich noch gotische Formen mit Frührenaissanceelementen, in den übrigen herrschen jedoch ausschließlich die Formensprache und die ornamentalen Motive der Frührenaissance.

Jünger als die genannten sind, zum Teil sogar erheblich jünger, das Flügelretabel des Hochaltares der Burgkapelle zu Nürnberg; das zierliche Flügelretabel des Dreikönigenaltares in der Michaelskirche zu Schwäbisch-Hall (erste Hälfte des 16. Jahrhunderts); das in Perlenstickerei ausgeführte kleine Flügelretabel auf Schloß Raudnitz in Böhmen von 1574[13]; das prächtig geschnitzte Flügelretabel eines Seitenaltares in der Teynkirche zu Prag (ca. 1550); das geschnitzte Flügelretabel zu Mauer in Niederösterreich (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts); das köstliche, mit festen und beweglichen Flügeln versehene, innen silbergetriebene, außen gemalte Retabel der Sigismundkapelle des Domes zu Krakau (Tafel 302) aus dem Jahre 1538; ein der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörendes flügelloses, gemaltes Retabel aus der Kapelle des Schlosses Annaberg im Ferdinandeum zu Innsbruck[14]; das flügellose Frührenaissanceretabel in der Kapelle des Schlosses zu Enn in Tirol von ca. 1540[15] sowie im Martinskirchlein zu Schenna[16]; ein mit festen Flügeln ausgestattetes Renaissanceretabel in der Annakirche zu Karthaus im Schnalstal[17]; ein gemaltes Frührenaissanceretabel mit beweglichen Flügeln zu Thaur bei Hall in Tirol[18] und zu St. Daniel ober Auer bei Bozen[19]; zwei flügellose, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstammende geschnitzte Retabeln in der Sebastianuskirche zu Söding in Steiermark, die sich durch eine von Ranken- und Blumenwerk gebildete, luftige Bekrönung auszeichnen[20]; ein mit geschnitztem Bildwerk gefülltes Flügelretabel zu Fohnsdorf in Steiermark[21]; das flügellose Steinretabel in der Katharinenkapelle des Kreuzganges des Domes zu Augsburg von 1540; ein kleines gemaltes Flügelretabel im Dom zu Chur (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts); ein hervorragendes, mit festen Flügeln versehenes gemaltes Retabel in der Abteikirche zu Disentis in der Schweiz von 1572 (Tafel 299); das mit bemalten Flügeln, Schöpfungen des Bartholomäus de Bruyn, ausgestattete, großartige Hochaltarretabel im Dom zu Xanten (1529—1544); das Flügelretabel des Johannesaltares von 1541 und das des gleichzeitigen Krispinusaltares in der Pfarrkirche zu Kalkar (Tafel 300); das flügellose Marmorretabel der Äbtissin Wandula von Schaumberg in der Obermünsterkirche zu Regensburg von 1534—1540[22]; das mit festen Flügeln ausgerüstete Steinretabel des Bischofs Moritz von Hutten aus Morizbrunn bei Eichstätt von 1548 im Münchener Nationalmuseum (Tafel 301); das aus Eichstätt stammende, einst bewegliche Flügel aufweisende St-Georgs-Retabel von ca. 1540 im gleichen Museum[23]; das reliefreiche geschnitzte Flügelretabel des ehemaligen Pfarraltares in St. Burchard zu Würzburg von 1590[24]; das Flügelretabel zu Oberbobritsch im Königreich Sachsen (erste Hälfte des 16. Jahrhunderts)[25]; das zierliche Flügelretabel in der Muttergotteskapelle zu Neufra in Hohenzollern von 1592[26]; das prächtige Flügelretabel des Hochaltares der Frauenkirche zu Ingolstadt von 1572[27]; das flügellose Steinretabel des Antoniusaltares von 1552 (Tafel 301) und das gleichfalls flügellose Steinretabel des Michaelsaltares von 1561 in der ehemaligen

[13] Abb. in Kd. von Böhmen XXV, Tfl. 15.
[14] Abb. bei Atz 997.
[15] Ebd. 909.
[16] Abb. in Kunstfreund XX (1904) 105.
[17] Abb. bei Atz 911.
[18] Ebd. 926.
[19] H. Semper, Die Brixener Malerschulen des 15. und 16. Jahrh. (Innsbruck 1891) 125.
[20] Abb. eines der Retabeln in Grazer Kirchenschmuck VII (1876), Beilage zu Nr. 12; über das andere Retabel vgl. Münzenberger-Beissel II, 138.
[21] Abb. in Grazer Kirchenschmuck XXIV (1893) 134 (geöffnet) 135 (geschlossen).
[22] Abb. bei F. Mader, Loy Hering (München 1905) 103.
[23] Abb. ebd. 75.
[24] Abb. in Kd. von Bayern, Unterfranken XII (Stadt Würzburg) 155.
[25] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 58.
[26] Abb. in Kd. von Hohenzollern, Tfln. zu S. 26.
[27] Abb. in Kd. von Bayern, Oberbayern Tfl. 6.

Abteikirche zu Brauweiler[28]; das flügellose Retabel des Hauptaltares in der Krypta von St. Gereon zu Köln[29] von ca. 1535; das Flügelretabel des Hofackerschen Kreuzaltares in der Stiftskirche zu Überlingen von 1592[30] (Tafel 300); das seiner Flügel beraubte Hochaltarretabel in der Peterskirche zu Münster in Westfalen von 1599[31] u. a. Späte, vereinzelt dastehende gotische Nachblüten sind das Flügelretabel der Schneckenkapelle in St. Ulrich zu Augsburg und das Hochaltarretabel der Martinskirche bei Ludesch in Vorarlberg von 1629, das so vortrefflich die Gotik verkörpert, daß es als eine Schöpfung aus der Frühe des 16. Jahrhunderts gelten könnte[32].

Die Gotik ist bei allen diesen Retabeln ganz oder doch fast ganz ausgeschaltet. Sowohl ihre architektonischen Glieder, die Säulchen, Pilaster, Bogen, Konsolen und abstützenden Voluten, das Gebälk, der Sockel, die Simse und das an Stelle von Kämmen oder Baldachinen das Bildwerk oben abschließende Rankenwerk wie das in Gestalt von Friesen, als Flächenbelebung und als Schmuck der Pilaster an ihnen mehr oder weniger reichlich verwertete Ornament zeigen ausgesprochen Renaissancecharakter, wenn sie auch selten an die Eleganz heranreichen, welche ihnen in der italienischen Renaissance in so hohem Maße eigen ist. Das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Deutschland sehr beliebte Beschläg- und Rollornament hat nur bei wenigen der vorhin angeführten Retabeln Eingang gefunden, so bei dem Hochaltarretabel in der Peterskirche zu Münster, bei der es indessen recht bescheiden auftritt, und bei dem Hochaltarretabel der Frauenkirche zu Ingolstadt, bei dem es sich in üppigstem Prunk entfaltet.

Die Renaissance ist in Deutschland keine bodenwüchsige Erscheinung. Sie ist dorthin von Italien eingeführt worden, kam fertig nach Deutschland, und zwar zu einer Zeit, da in Italien die Frührenaissance ihrem Ende zuging und die Hochrenaissance bereits eingesetzt hatte. Es kann deshalb auch nicht auffallen, daß schon früh neben Retabeln, die noch das Gepräge der Frührenaissance an sich tragen, auch solche vorkommen, deren Architektur bereits den Charakter der Hochrenaissance zeigt, wie z. B. das Annaberger Retabel und das Retabel der Allerheiligenkapelle zu Altmünster ob der Enns.

Übrigens bleibt die Zahl der Retabeln, welche man als Hochrenaissanceretabeln zu bezeichnen hat, in Deutschland im ganzen 16. Jahrhundert gering. Ich nenne aus katholischen Kirchen außer dem schon erwähnten Hochaltarretabel der Peterskirche zu Münster noch als das bekannteste Beispiel das Retabel des Hochaltares der Michaelskirche zu München[32a]. Weitere sind das Hochaltarretabel in der Pfarrkirche zu Haimpertshofen in Oberbayern (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts)[33], das Hochaltarretabel zu Darstadt in Unterfranken von 1598[34] und das Retabel der Hauskapelle des Franziskanerhospizes zu Gleichenberg in Steiermark[35]. Beispiele aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts, die erwähnt zu werden verdienen, sind das 1604—1606 erbaute ehemalige Hochaltarretabel in der früheren Zisterzienserkirche zu Oliva bei Danzig[36] und das Hochaltarretabel des Domes zu Münster i. W. (Tafel 339). Beide sind besonders deshalb bemerkenswert, weil sie noch mit Flügeln ausgestattet sind. Die prunkvollen, aufs reichste mit Bildwerk und Ornament ausgestatteten, kühn und phantastisch aufstrebenden Retabeln des Hochaltares und der beiden Seitenaltäre in St. Ulrich zu Augsburg, die 1603—1607 von dem Bildhauer Johannes Degler aus

[28] Abb. in Kd. der Rheinprovinz, Landkreis Köln Tfl. 5.

[29] Abb. ebd., Stadt Köln II 1, 62.

[30] Das Retabel wurde 1701 restauriert und mit einer zweiten Predella sowie mit ornamentalen Zutaten im Geschmack der damaligen Zeit verziert.

[31] Abb. bei J. Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, Die Kirchen der ungeteilten rheinischen und der niederrheinischen Ordensprovinz (Freiburg 1908) Tfl. 1 e.

[32] Vgl. auch Münzenberger-Beissel II, 125.

[32a] Abb in Kd. des kg. Bayern, Oberbayern Tfl. 166.

[33] Abb. ebend., Tfl. 18 und R. Hoffmann, Bayer. Altarbaukunst, Tfl. 78.

[34] Abb. ebd., Unterfranken, BA. Ochsenfurt 47.

[35] Abb. in Grazer Kirchenschmuck XXIII (1892) 6.

[36] Abb. in Kd. von Westpreußen II (Landkreis Danzig) Tfl. 3.

Weilheim ausgeführt wurden, neigen in der freien, willkürlichen Weise, in der der Künstler bei ihnen mit dem Ornament wie mit der Architektur schaltet, bereits unverkennbar zum Barock hin[37]. Ein Renaissancewerk ist dagegen noch das ihnen im turmartigen Aufstreben ähnliche, aber ruhigere, im Dekor maßvollere, in der architektonischen Gliederung und im Aufbau strengere Hochaltarretabel in der Pfarrkirche zu Frickenhausen in Unterfranken[38], eine schöne, tüchtige Arbeit aus dem Jahre 1617, während das etwa ein Dezennium jüngere stattliche Hochaltarretabel der ehemaligen Jesuitenkirche zu Köln, der großartigste Retabelbau, der im 17. Jahrhundert im Nordwesten Deutschlands geschaffen wurde, wohl kaum mehr als solches angesprochen werden kann[39]. Beachtenswerte Hochrenaissanceretabeln aus dem 16. Jahrhundert, die sich in nichtkatholischen Kirchen finden, sind beispielsweise das ehemalige Altarretabel der Schloßkirche zu Schwerin von 1562[40]; das Retabel der Schloßkirche zu Augustusburg von 1571[41], das Retabel der Kirche zu Pommsen in Sachsen von 1560[42]; das Retabel der Kirche zu Lauenstein in Sachsen (um 1600)[43], das Retabel der Kirche zu Cavertiz[44] und das Retabel in St. Marien zu Flensburg[45].

Bezeichnend für die deutschen Renaissanceretabeln des 16. Jahrhunderts ist der Umstand, daß die Architektur selbst bei denjenigen, bei welchen sie am kraftvollsten und folgerichtigsten ausgebildet und durchgeführt erscheint, nicht so sehr einen konstruktiven, als vielmehr einen dekorativen Charakter an sich trägt, ähnlich wie die Architektur der italienischen Frührenaissanceretabeln. Selbst das Hochaltarretabel in St. Michael zu München krankt an dieser Eigentümlichkeit.

Retabeln vom Typus des Tafelretabels sind unter den auf deutschem Boden geschaffenen Renaissanceretabeln im ganzen recht selten. Beispiele sind die zwei Retabeln in der Sebastianuskirche bei Söding in Steiermark. Ringsum umrahmt dieselben ein Rankenfries, in den bei einem der Retabeln an den Seiten Halbfiguren der Ahnen des Herrn eingefügt sind. Das Bildwerk besteht bei beiden in Szenen aus dem Leben der Gottesmutter. Eines der Retabeln, das durch eine horizontale und eine vertikale Leiste in vier Felder geteilt ist, enthält derselben vier, das andere, das in ein großes unteres und in zwei kleinere obere gegliedert ist, drei. Als Bekrönung haben die Retabeln einen aus Blumenstengeln, Ranken und Blumen sich zusammensetzenden, spitz sich aufbauenden Aufsatz. Mit einer Seite der Wand angelehnt, zeigen sie an der freien Seite einen volutenartigen Ansatz als Abschluß, der indessen etwas jünger als die Retabeln zu sein scheint.

Auch Retabeln vom Typus eines architektonischen Aufbaues gibt es unter den deutschen Renaissanceretabeln nur wenige, selbst wenn man Retabeln mit festen Flügeln von der Art des Morizbrunner Retabels im Nationalmuseum und das Schaumburger in Obermünster zu Regensburg zu ihnen zählt. Ich nenne beispielsweise Dauchers Retabel zu Annaberg, das ehemalige Retabel der Schloßkirche zu Schwerin, das Retabel zu Pommsen und zu Lauenstein, das Retabel zu Frickenhausen und das durch sein zierliches Frührenaissanceornament ausgezeichnete Antoniusretabel zu Brauweiler, alle dreiteilig und bis auf das letztgenannte Schöpfungen von mehr oder weniger ausgesprochenem Hochrenaissancecharakter. Als Träger des Gebälks und zur vertikalen Aufteilung dienen bei dem Annaberger Retabel in der Mitte Säulen, an den Enden Pilaster, bei dem Retabel zu Brauweiler nur Pilaster, bei den übrigen bloß Säulen. Einteilige Beispiele des Typus sind das Hochaltarretabel in St. Michael zu München, das Retabel zu Haimpertshofen. Das Retabel des Michaelsaltares zu

[37] Abb. bei Kuhn, Plastik II, 650.

[38] Abb. in Kd. des Kg. Bayern, Unterfranken, BA. Ochsenfurt Tfl. 4.

[39] Es ist das Werk eines Laienbruders des Ordens, des Valentin Boltz. Abb. bei J. Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten I (Freiburg 1908) Tfl. 4 d.

[40] Jetzt im Museum daselbst. Abb. in Kd. des Ghz. Mecklenburg-Schwerin II, 588.

[41] Abb. in Kd. des Kg. Sachsen VI, Tfl. 3.

[42] Abb. ebd. XX, 218.

[43] Abb ebd. II, Tfl. 8.

[44] Abb. in Kd. des Kg. Sachsen, Amtshauptmannschaft Oschatz 70.

[45] Abb. in Kd. von Schleswig-Holstein I, 264.

Brauweiler, das Retabel der Schloßkirche zu Enn und das eigenartige Retabel der Martinskirche zu Schenna, dessen bekrönender Aufsatz nebst den rechts und links als seitlicher Abschluß angebrachten Ansätzen, wie es scheint, von einem spätgotischen Retabel herübergenommen wurde. Das Antoniusretabel zu Brauweiler lehnt sich unverkennbar an italienische Vorbilder an, abgesehen allerdings von seinem Untersatz, der mehr eine Predella als ein in die Gliederung des Retabels einbezogener Sockel ist.

Eigenartig ist das ebenfalls architektonischen Charakter zeigende Steinretabel des Hauptaltares in der Krypta von St. Gereon zu Köln. Es ist dreiteilig und besteht aus vier mit Grotesken verzierten, freistehenden Pfeilern, die von Sockeln, welche mit Porträtmedaillons geschmückt sind, aufsteigen und sich aus einem hohen unteren Pfeiler und einem niedrigen oberen Pfeilerstumpf zusammensetzen. Die beiden mittleren Pfeiler verbindet Gebälk, auf dem sich ein Dreieckgiebel erhebt, die beiden seitlichen ein mit Arabesken geschmückter Kielbogen, der, die Mittelpfeiler durchdringend, mit seiner Spitze deren Gebälk durchschneidet und in Form einer Volute die beiden Schrägen des Giebels durchquert. Das Retabel ist reich an figürlichem Schmuck. Die mittlere Abteilung enthält eine Kreuzigungsgruppe, die linke eine Statue des hl. Anno, die rechte eine Statue des hl. Mauritius. Andere Figuren stehen oben auf den vier Pfeilern auf dem Giebel sowie unten neben den beiden äußeren Pfeilern, deren Sockel deshalb eine Konsole angefügt ist. Über den Figuren der beiden Seitenabteilungen und in den von dem Kielbogen mit dem Gebälk und den Giebelseiten gebildeten Zwickeln sind als Füllung Engelchen, die zum Teil neckisches Spiel treiben, angebracht. Das ungemein interessante, durchaus originelle Retabel steht in seiner Art völlig vereinzelt da.

Die Predella ist bei den deutschen Renaissanceretabeln des zweiten Typus gewöhnlich in inneren Zusammenhang mit der Architektur des Retabels gesetzt, ganz im Einklang mit dem architektonischen Aufbau desselben, und erscheint deshalb anders wie bei den mittelalterlichen deutschen Retabeln, nicht mehr als bloßer Untersatz, sondern als förmlicher Sockel. Freilich ist die Eingliederung nicht immer in völlig befriedigender Weise erfolgt. So befindet sich der Sockel beim dreiteiligen Hochaltarretabel in der Annakirche zu Annaberg nur unter der mittleren Abteilung desselben, nicht unter den seitlichen, die durch Konsolen gestützt werden; beim dreiteiligen Antoniusretabel zu Brauweiler aber erscheint der ebenfalls dreiteilige Untersatz bloß in seinem mittleren Teile, nicht in seinen Seitenteilen als organisches Glied des ganzen Retabels.

Die Bekrönung der architektonisch sich aufbauenden Renaissanceretabeln ist verschiedenartig. Beim Retabel zu Altmünster besteht sie aus einer an den Aufsatz der spätgotischen Flügelretabel erinnernden Architektur, bei dem Antoniusretabel zu Brauweiler in einer viereckigen, von Voluten abgestützten, ein Kreuz tragenden Inschrifttafel, bei dem Daucherschen Retabel zu Annaberg in einer oben architravartig abschließenden Tafel, die beiderseits von Delphinen begleitet ist und Scheiben, Füllhörner und Putti als Bekrönung zeigt. Das Wolfsteinsche Retabel im Dom zu Eichstätt und das Retabel des Michaelsaltares zu Brauweiler haben einen halbkreisförmigen Aufsatz, der bei dem zweiten mit gotisierenden Krabben besetzt ist, auf dem Scheitel die Figur des Weltrichters trägt, eine Reliefdarstellung der Auserwählten und der Verdammten aufweist und seitlich von den Statuetten der allerseligsten Jungfrau und des hl. Johannes begleitet wird.

Den Ädikulatypus zeigen nur vier der vorhin genannten Renaissanceretabeln, das Retabel der Allerheiligenkapelle zu Altmünster in Oberösterreich, das Wolfsteinsche Retabel in der Johanneskapelle des Domes zu Eichstätt, das Retabel der Schloßkapelle zu Augustusburg und das Retabel in der Hauskapelle des Franziskanerhospizes zu Gleichenberg, doch tritt uns bei den drei erstangeführten der in der Folge zu so hervorragender Bedeutung kommende Typus des Ädikularetabels noch keineswegs völlig ausgebildet, sondern erst in seinen Anfängen und

ziemlich unverstanden entgegen. Beim Wolfsteinschen Retabel steht sowohl der halbkreisförmige Aufsatz wie das frei behandelte Säulchen, das rechts und links das Retabelbild flankiert und auf seinem Kapitell ein sitzendes Engelchen trägt, nur in einem äußerlich ganz losen Zusammenhang mit dem überhohen Gebälk.

Das Retabel zu Altmünster zeigt unverkennbare Erinnerungen an die Einrichtung und Gliederung der spätgotischen Retabeln, und zwar sowohl in der Bildung seines mit seitlichen Konsolen versehenen Sockels, wie in der eigenartigen Gestaltung seines aus Säulchen und Delphinen zusammengesetzten bekrönenden Aufsatzes und seiner kaum minder eigentümlichen seitlichen Ansätze, die aus einem Säulchen und einem auf demselben ruhenden Delphin bestehen. Es ist im Grunde ein flügelloses, mit seitlichen Streben und architektonischem Aufsatz ausgestattetes spätgotisches Retabel, das aber in die Formensprache der Renaissance übersetzt erscheint.

Beim Retabel zu Augustusburg dienen beiderseits zwei freistehende, versetzt zueinander angeordnete Säulen als Träger des Gebälks, von denen die vorderen das Risalit stützen, welches das Gebälk fast in seiner ganzen Länge bildet. Das von einem Karniesrahmen eingefaßte Altarbild ist ohne organischen Zusammenhang zwischen den beiden hinteren Säulen angebracht. Ein Ädikulaaufsatz, neben dem sich beiderseits ein reich ausgebildetes Wappenschild erhebt, bildet die Bekrönung des Retabels[46].

Völlig entwickelt und streng durchgeführt begegnet uns der Typus der Ädikula bei dem 1566 angefertigten Retabel in der Hauskapelle des Franziskanerhospizes zu Gleichenberg in Steiermark, das rechts und links als Stützen des Gebälks je eine kannelierte toskanische Säule hat, als Abschluß aber einen Dreieckgiebel zeigt. Ornament fehlt ihm völlig; um so klarer und wirksamer kommt seine Architektur zur Geltung. Bemerkenswert ist es auch durch das mit einem Dreieckgiebel versehene Tabernakel, welches ihm eingebaut ist[47].

Weitaus die größte Mehrzahl der deutschen Renaissanceretabeln des 16. Jahrhunderts verkörpert nach wie vor den aus dem mittelalterlichen Brauch übernommenen Typus des Flügelretabels, von denjenigen aber, welche keine beweglichen Flügel erhalten haben, ist ein großer Teil wenigstens mit festen Flügeln ausgestattet, wie sie schon bei den spätgotischen Retabeln hier und da als Ersatz für bewegliche vorkamen; ein Zeichen, wie tief der Typus des Flügelretabels in Deutschland Wurzel geschlagen hatte, und wie zähe er dort die einmal erworbene Stellung zu behaupten wußte. Hat man doch noch 1590 das schreinförmige Renaissanceretabel in St. Burchard zu Würzburg und 1592 den gleichartigen Altaraufsatz in der Marienkapelle zu Neufra mit beweglichen Flügeln ausgestattet, ja um dieselbe Zeit selbst Retabeln von ausgeprägtem Hochrenaissancecharakter und zugleich von ausgesprochen architektonischem Aufbau, wie das Hochaltarretabel in der Peterskirche zu Münster von 1599, das Hochaltarretabel des Domes zu Münster und das ehemalige Hochaltarretabel der Klosterkirche zu Oliva von 1604—1606, mit solchen versehen.

Es kann deshalb auch keineswegs befremden, daß König Ferdinand 1553 in den Anweisungen, die er bezüglich der Herstellung des Hochaltares und des Marienaltares der Hofkirche zu Innsbruck erließ, ausdrücklich auch Flügel vorsieht, mit denen die Retabel ausgestattet werden sollten[48], und daß man selbst noch 1599 für das heute nicht mehr vorhandene Retabel des Hochaltares des Domes zu Brixen gemäß dem über seine Anfertigung mit dem Maler Hans Schmid zu Innsbruck getätigten Vertrag die Form eines Flügelretabels wählte[49]. Bemerkenswert ist auch, daß Loy Hering dem Wolfsteinschen Retabel zu Eichstätt zwar 1519 die Form eines flügellosen ädikulaartigen Aufbaues gab, dagegen 1548 beim Morizbrunner Retabel zu festen und um dieselbe Zeit beim Georgsretabel im Münchener Nationalmuseum sogar

[46] Abb. in Kd. des Kgr. Sachsen VI, Tfl. 3.
[47] Abb. in Grazer Kirchenschmuck XXIII (1892) 6.
[48] Kunstfreund IX (1893) 68.
[49] Atz 913.

zu beweglichen Flügeln zurückkehrte. Von den mit beweglichen Flügeln versehenen Renaissanceretabeln zeigen, wie vorhin gesagt wurde, die Eigenschaft eines architektonischen Aufbaues das Hochaltarretabel in der Peterskirche und im Dom zu Münster sowie das ehemalige Hochaltarretabel in der Klosterkirche zu Oliva.

Der Retabelkörper ist beim ersten derselben durch vier korinthisierende Säulen in drei Abteilungen geschieden, in eine breitere Mittelabteilung, die in einer rundbogigen Flachnische eine Reliefdarstellung der Schlüsselübergabe enthält, und zwei schmälere Seitenfelder, die eine konchaartige Nische mit den Statuen der Apostelfürsten aufweisen. Auf den Säulen ruht ein reichornamentiertes Gebälk, dessen Architrav und Fries sich über den Seitenfeldern verkröpfen, während seine Deckplatte gerade durchgeht. Die heute verschwundenen Flügel waren mit Gemälden geschmückt, die zu Amsterdam angefertigt worden waren[50]. Als Bekrönung erhebt sich mitten auf dem Gebälk eine von reich ornamentierten Voluten abgestützte Ädikula, welche eine Statuette des Erlösers birgt und auf der Spitze zwischen den sitzenden Figuren der Evangelisten Lukas und Markus eine Statuette des hl. Michael trägt, über den Enden des Gebälks aber links die Figur des hl. Johannes, rechts die des hl. Matthäus.

Das stattliche Retabel zu Oliva wird ebenfalls durch vier Säulen in drei Abteilungen geschieden, jedoch geht das Gebälk bei ihm ohne Verkröpfung in einer Flucht durch. Die Flügel, mit denen es ausgestattet ist, sind nicht, wie bei dem Retabel der Peterskirche zu Münster an den Seiten, sondern an den beiden inneren Säulen angebracht, so daß sie, wenn geschlossen, die mittlere, wenn aber geöffnet, die seitlichen Abteilungen verdecken. Auch die oberhalb der Mittelabteilung auf dem Gebälk sich aufbauende Ädikula, in der sich eine Statuette der Gottesmutter befindet, hat Flügel. Als bekrönenden Abschluß zeigt sie einen Aufsatz, auf dem eine Kreuzigungsgruppe aufsteigt. Über den Enden des Gebälks sind die Statuen der Apostelfürsten aufgestellt. Die Predella hat nur die Breite der mittleren Abteilung des Retabels, ist aber beiderseits mit weit vorspringenden Ausladungen versehen. Mit Ornament ist das Retabel reichlich bedacht worden.

Die Architektur des Hochaltarretabels des Domes zu Münster, die von derjenigen der beiden anderen in bemerkenswerter Weise abweicht, erhellt aus Tafel 339. Es schließt an den Seiten mit einem kräftigen, in zwei Ordnungen gegliederten Halbpfeiler ab, vor und neben dem eine freistehende Säule angebracht ist, dort eine korinthische, hier eine toskanische. Der Architrav des Gebälkes verkröpft sich nicht bloß gleich dem Fries desselben über den beiden den Eckpfeilern vorgelegten Säulen, sondern zeigt auch zwischen den Pfeilern eine Reihe kleiner Verkröpfungen, die als Konsolen für die den Fries des Gebälks schmückenden Halbfiguren von Propheten dienen. Oben auf dem Gebälk erhebt sich als Bekrönung zwischen Voluten ein ornamentaler Aufsatz, der eine ovale Scheibe mit einer Darstellung der Gottesmutter umschließt und auf seiner Spitze ein Kreuz trägt; über den neben den Eckpfeilern angeordneten toskanischen Säulen stehen die Figuren der Schmerzensmutter und des hl. Johannes. Die Innengliederung des Retabels folgt dem Schema mittelalterlicher Flügelschreine, nur daß dasselbe in die Sprache der Renaissance übersetzt ist. In drei Abteilungen gegliedert, enthält es in der mittleren eine große konchaförmige Nische, die bis zum Gebälk reicht und die Figuren der Gottesmutter sowie der beiden Apostelfürsten birgt, in den beiden seitlichen dagegen je sechs kleine Nischen derselben Art, die auf zwei ungleich hohe, durch ein Sims geschiedene Geschosse verteilt sind, von rundbogigen Blendarkaden umrahmt werden, deren Pilaster im unteren Geschoß ein bis zum Sims desselben aufsteigendes korinthisches Säulchen vorgelegt ist, und Statuetten der übrigen Apostel sowie des hl. Johannes d. T. aufweisen. Die im Retabel angebrachten Figuren, einschließlich der Halbbilder der

[50] Vgl. J. Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten (Freiburg 1908) I, 24 f.

Propheten am Fries des Gebälks, sind Arbeiten des 14. Jahrhunderts und wohl Überreste eines älteren Retabels, das in den Wirren der Wiedertäuferzeit vernichtet wurde.

Ein architektonischer Aufbau, wie ihn die drei Retabeln zeigen, empfahl sich für Renaissanceretabeln mit beweglichen Flügeln noch weniger als für gotische. Es war zu schwierig, architektonisch ausgestaltete Renaissanceretabeln in gefälliger Weise mit derartigen Flügeln auszustatten. Man blieb deshalb bei Renaissanceflügelretabeln gewöhnlich bei der herkömmlichen, von einer mehr oder weniger breiten Leiste gebildeten Umrahmung, abgesehen jedoch von dem oberen Rahmen, den man mit Vorliebe durch ein förmliches Gebälk ersetzte. Behielt man auch für diesen die gewöhnliche Leistenform bei, so überhöhte man ihn wohl in der Mitte, wie es bei den gotischen Retabeln so häufig geschehen war. So zeigt er bei dem Retabel in der evangelischen Pfarrkirche zu Wimpfen eine halbkreisförmige, bei dem Johannes- und dem Krispinusretabel zu Kalkar eine rechteckige, oben in Form eines kleineren Halbkreises nochmals aufsteigende Überhöhung (Tafel 300). Natürlich mußten in solchen Fällen auch die Flügel entsprechend überhöht werden. Wollte man dem Retabel ein architektonisches Gepräge verleihen, zugleich aber Fürsorge treffen, daß der Pilaster, den man zu dem Ende den beiden seitlichen Rahmen vorlegte oder durch den man diese ersetzte, auch bei geschlossenen Flügeln sichtbar werde und dadurch zur Geltung gelange, so brachte man die Flügel statt an den äußeren Kanten des Retabels neben der Innenleibung der beiden Pilaster an. Ein einfaches Beispiel dieser Einrichtung bietet das Johannishögler Retabel, ein prunkvolleres das Retabel des Hochaltares der Frauenkirche zu Ingolstadt. Die Flügel des Fohnsdorfer Retabels sind so an den seitlichen Pilastern angebracht, daß sie sowohl geschlossen wie aufgeklappt dieselben unbedeckt lassen. Sie sind zu dem Ende in der Mitte der Pilaster befestigt, jedoch in einem Abstande von diesen, welcher der halben Breite derselben gleichkommt, infolgedessen sie sich, ob geöffnet, ob zugeklappt, neben ihren zugehörigen Pilaster legen.

Keine Schwierigkeit bot es natürlich, Renaissanceretabeln durch vorgelegte Pilaster oder Säulchen sowie durch Gebälk eine architektonische Ausbildung zu geben, wenn sie, wie das Morizbrunner im Münchener Nationalmuseum, das Schaumberger in Obermünster zu Regensburg, das Retabel zu Disentis u. a. nur mit festen Flügeln versehen waren.

Von den deutschen Renaissanceretabeln, die mit Flügeln versehen sind, sich aber nicht architektonisch aufbauen, sondern nach Weise der gotischen Flügelretabeln einen in einen Rahmen gesetzten Schrein oder eine umrahmte Tafel darstellen, weisen nur wenige eine architektonische Innengliederung auf. Beispiele sind das Retabel des Hochaltares im Dom zu Xanten, das durch drei reichornamentierte Frührenaissancepilaster in drei Abteilungen geschieden ist, sowie das Retabel des Johannesaltares zu Kalkar, des Krispinusaltares daselbst und des Rochusaltares in der Rochuskapelle zu Nürnberg, welche durch kandelaberartige Säulchen vertikal dreigeteilt sind. Bei vielen war eine architektonische Innengliederung dadurch ausgeschlossen, daß sie im Retabelkörper nur eine einzige große Darstellung enthielten. Bei anderen sind die Figuren, wie es bei den spätmittelalterlichen Retabeln so oft der Fall war, ohne architektonische Trennung nebeneinander angeordnet. Besteht das Bildwerk aus einer Anzahl gemalter Tafeln, wie z. B. bei dem Hochaltarretabel in der Frauenkirche zu Ingolstadt, so dienen horizontale und vertikale Leisten zur Scheidung der Bilder und zur Aufteilung des Retabelkörpers sowie der Flügel.

Die Predella der mit beweglichen Flügeln ausgestatteten Renaissanceretabeln hat als Regel wie bei den gotischen Flügelschreinen den Charakter eines bloßen Untersatzes, der an beiden Seiten gewöhnlich entweder ausladet oder mit konsolenartigen Ansätzen versehen ist. Nur ausnahmsweise erscheint sie bei denselben mit dem Retabelkörper organisch verbunden, wie bei dem Dreikönigenretabel in der

Michaelskirche zu Hall und dem Hochaltarretabel der Peterskirche zu Münster. Etwas häufiger ist sie mit ihm bei den nur mit festen Flügeln versehenen Retabeln in einen derartigen Zusammenhang gebracht.

An beweglichen Flügeln haben die mit solchen ausgerüsteten Renaissanceretabeln für gewöhnlich nur ein Paar, zu dem jedoch nicht selten noch ein festes Flügelpaar hinzukommt. Zwei Paar beweglicher Flügel zeigt das Hochaltarretabel des Domes zu Xanten, zwei Paar beweglicher und ein Paar fester Flügel das schöne Retabel zu Oberbobritsch[51]. Das Retabel in S. Burchard zu Würzburg und das ehemalige Hochaltarretabel in der Klosterkirche zu Oliva[52] haben auch am Aufsatz Flügel. Ebenso ist die Predella bisweilen mit beweglichen Flügeln ausgestattet. Beispiele bieten das Retabel zu Oberbrobitsch, das Retabel zu Neufra und das Retabel in St. Burchard zu Würzburg, welch letzteres somit am ausgiebigsten mit beweglichen Flügeln ausgerüstet ist. Die Flügel — bewegliche wie feste — enthalten bald nur je eine größere Darstellung, bald zwei oder mehrere übereinander.

Die Bekrönung der mit beweglichen oder festen Flügeln versehenen deutschen Renaissanceretabeln weist drei Hauptformen auf. Bei der ersten erhebt sich über dem Gebälk, mit dem das Retabel abschließt, ein dem Aufsatz der spätgotischen Retabeln nachgebildeter architektonischer Aufbau. Ein gutes Beispiel bietet das Retabel zu Überlingen (Tafel 300); der in der Barockzeit überarbeitete Aufsatz ist ein Gemisch von gotischen und Frührenaissance-Elementen. Die drei Figuren, die in ihm angebracht sind, der Weltrichter, Maria und Johannes d. T., befinden sich in Muschelnischen.

Bei der zweiten sitzt auf dem Gebälk ein halbkreisförmiges Tympanon. Das Retabel zu Johannishögl, das Retabel zu Sierndorf bei Wien, das Retabel zu Fohnsdorf in Steiermark, das Hochaltarretabel im Dom zu Xanten und das schöne Frührenaissanceretabel in der Teynkirche zu Prag liefern ebenso interessante wie lehrreiche Beispiele dieser zweiten Form. Am reichsten und schönsten ist das Tympanon des Hochaltarretabels des Domes zu Xanten ausgestaltet. Es ist mit der Darstellung des Gekreuzigten von der Künstlerhand des Bartholomäus de Bruyn bemalt, von einem prachtvollen Renaissancekamm umrahmt, von einem zierlichen, hochaufstrebenden Frührenaissancetabernakel mit einer Figur Christi, das aus seinem Scheitel emporwächst, bekrönt und von zwei andern nicht minder eleganten Tabernakeln, unter denen die Figuren des hl. Viktor und der hl. Helena stehen, seitlich begleitet. Der halbkreisförmige Giebel des Prager Retabels trägt oben als Abschluß eine kleine Ädikula. Drei halbkreisförmige Aufsätze, ein mittlerer höherer und größerer und zwei seitliche von geringen Abmessungen bekrönen das Gebälk des Dreikönigenaltares in der Michaelskirche zu Hall. In jenem ist der ewige Vater dargestellt, in dem zur Linken der Engel der Verkündigung, in dem zur Rechten Maria. Über dem Gebälk des Schaumbergretabels im Obermünster zu Regensburg sitzt statt eines halbkreisförmigen ein Dreieckgiebel, der in der Mitte von einer Scheibe durchbrochen wird, welche mit einem Reliefbild der Krönung Marias geschmückt ist.

Die dritte Form der Bekrönung besteht in einem viereckigen, meist ädikulaartig gestalteten Aufsatz, der an den Seiten von Voluten abgestützt zu sein pflegt und mit einem Dreieckgiebel oder mit einem aus Ornament gebildeten Abschluß endet. Beispiele zeigen das Retabel des Rochusaltares in der Rochuskapelle zu Nürnberg, das Retabel zu Karthaus im Schnalstal, das Hochaltarretabel in der Peterskirche zu Münster, die Retabeln im Dom zu Chur und zu Disentis, das Retabel in St. Burchard zu Würzburg und namentlich das Hochaltarretabel in der Frauenkirche zu Ingolstadt, dessen Aufsatz mit einem phantastischen Gewirr von Frührenaissanceornament, von Rollwerk und von gotischen Elementen verziert ist. Der Aufsatz des Würzburger Retabels baut sich in zwei Geschossen auf.

[51] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 58. [52] Vgl. oben S. 377.

Die Zahl der Renaissanceretabeln, die im 16. Jahrhundert auf deutschem Boden entstanden, ist im Vergleich mit der schier endlosen Reihe gotischer Retabeln, die in der Zeit von etwa 1450—1520 entstanden, auffallend gering. Zum Teil mag das seinen Grund in dem Umstand haben, daß durch die Fülle von Retabeln, welche das ausgehende 15. und das beginnende 16. Jahrhundert geschaffen hatte, dem Bedürfnis nach Altarretabeln für längere Zeit genügt war. Die Hauptursache der Unfruchtbarkeit an neuen Retabeln haben wir indessen zweifelsohne in der Schwächung und Abnahme des kirchlichen Lebens, in der Erkaltung des christlichen Sinnes, in der Verwilderung und Verrohung weiter Schichten des Volkes, in dem Niedergang des allgemeinen Wohlstandes und in dem Verfall der kirchlichen Kunst zu suchen; die Folgen der religiösen, politischen und sozialen Wirren, von denen die deutschen Länder im 16. Jahrhundert zerrissen wurden, Folgen, die unmöglich ausbleiben konnten und darum in denselben fast allenthalben in größerem oder geringerem Maße wirklich eintraten. Die Verhältnisse waren in Deutschland im 16. Jahrhundert nicht mehr danach angetan, daß dort auch noch weiterhin viele neue Retabeln entstehen konnten. Es fehlte der alte Eifer für die Ehre Gottes und seiner Heiligen, der sich bis dahin besonders auch in der Errichtung zahlreicher kunstvoller Retabeln so glänzend betätigt hatte; es fehlte der Trieb, durch Werke der Frömmigkeit, wie durch die Stiftung eines Altares und Retabels, für das Heil der Seele zu sorgen; es fehlte an Mitteln zu Neuschöpfungen und noch mehr an jener großartigen Opferwilligkeit und unbegrenzten Freigebigkeit, die vordem oft unter den bescheidensten Verhältnissen die Herstellung prachtvoller goldstrotzender Retabeln möglich zu machen gewußt hatten; es fehlte der Sinn für eine geziemende Ausstattung des Gotteshauses, die frühere innige Freude an einer würdigen Auszierung desselben; endlich fehlten die von tiefreligiösem Geist erfüllten und von schlichtem kindlichen Glauben beseelten Meister und Schulen, welche bis in die ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts in so großer Zahl vorhanden waren, so rastlos geschafft und so viele Kirchen mit herrlichen großen und kleineren Retabeln ausgeschmückt hatten. Hatte sich doch gerade von jenen Orten, welche Hauptstätten einer schaffensfrohen und erfolgreichen Betätigung der kirchlichen Kunst gewesen waren, ein sehr beträchtlicher, wenn nicht gar der größte Teil von der alten Kirche losgerissen und damit seinem bisherigen künstlerischen Schaffen allen Boden und alles Leben entzogen.

Wie so ganz anders als in Deutschland stand es in Italien und Spanien, wo die religiösen Neuerungen keinen Boden zu finden vermochten. Hier führte das 16. Jahrhundert nicht nur zu keiner Stockung in der Herstellung von Retabeln, ja nicht einmal zu einer Abnahme derselben, obschon das 15. daselbst eine fast unübersehbare Zahl prächtiger Altaraufsätze geschaffen hatte, es brachte ihr im Gegenteil sogar eine bedeutende Steigerung. Daß es sich aber auch in Deutschland damals so verhalten hätte, wenn der religiöse Umsturz dort nicht Platz gegriffen hätte, erhellt aus der Entwicklung, welche die Dinge in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts daselbst nahmen, als man sich von den Schrecknissen und dem Elend des Dreißigjährigen Krieges ein wenig erholt hatte und neues religiöses Leben frisch und kräftig sich allenthalben regte. Es war jetzt, als ob man hätte gut machen wollen, was im 16. Jahrhundert versäumt worden war. So groß war die Zahl der Retabeln, die nun geschaffen wurden.

Über die Renaissanceretabeln in den Niederlanden ist wenig zu sagen. Nur in Belgien haben sich Retabeln dieser Art erhalten und selbst hier bloß in einigen Beispielen. Von dem, was an solchen dort in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstand, dürfte das meiste vernichtet worden sein, als kalvinischer bilderstürmerischer Fanatismus 1566 in der Zeit von nur wenigen Tagen Hunderte belgischer Kirchen verwüstete und schändete. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber waren die Kriege und Unruhen, welche Belgien durchtobten, die durch sie hervorgerufene Zerrüttung der Finanzen und der gleichfalls von ihnen verursachte Niedergang der kirchlichen Kunst Neuschöpfungen von Retabeln so ungünstig wie nur möglich.

Renaissanceretabeln vom Typus des Tafelretabels sind mir in Belgien nicht bekannt geworden. Ein bereits stark von der Frührenaissance beeinflußtes und durchtränktes Flügelretabel aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat sich zu St-Léau erhalten, das sich in seinem Aufbau noch den flämischen Flügelschreinen angeschlossen hat und Darstellungen aus dem Marienleben aufweist[53]. Ein etwas jüngeres Passionsretabel zu St-Léau (Tafel 303), in dem die Frührenaissance völlig zum Durchbruch gekommen ist, ist heute ohne Flügel, war aber ursprünglich wohl ebenfalls mit solchen ausgestattet. Ein mit Flügeln versehenes flämisches Renaissanceretabel von 1588 befindet sich zu Wattignies bei Roubaix (Dep. Nord)[54]. Auch bei diesem zeigt der Schrein geschnitzte Passionsszenen; seine Flügel sind mit gemalten Darstellungen aus dem öffentlichen Leben, dem Leiden und der Verherrlichung des Herrn geschmückt.

Den Typus eines architektonischen Aufbaues verkörpern vier steinerne Frührenaissanceretabeln, das Hochaltarretabel in der Kirche zu Braine-le-Comte, das Retabel des Magdalenenaltares in Ste-Waudru zu Mons, das frühere Hochaltarretabel in St. Martin zu Hal und das Retabel der Kapelle des Chorhauptes der Gudulakirche zu Brüssel. Das Hochaltarretabel zu Braine-le-Comte, welches das Datum 1577 trägt, baut sich in zwei Geschossen auf; vertikal ist es in drei Abteilungen geschieden (Tafel 303). Die vertikale Gliederung wird durch die allegorischen Figuren der göttlichen und sittlichen Tugenden, welche die Stelle von Säulchen vertreten, bewirkt, die horizontale durch Gebälk, das sich über den oberhalb der Figuren angebrachten jonischen Kapitellen verkröpft. Über den Verkröpfungen des oberen Gebälkes stehen Statuetten, mitten über dem Retabel aber steigt in drei sich verjüngenden Geschossen ein reichgegliederter, pavillonartiger, sechsseitiger Aufsatz auf, dessen kuppelartiges Dach von einem Pelikan bekrönt wird. Auch bei diesem Aufsatz sind an den Ecken als Stützen an Stelle von Säulchen Figuren verwendet, beim unteren und mittleren Geschoß Statuetten der Apostel, beim oberen Karyatiden. Das untere Geschoß birgt eine Statuette des Schmerzensmannes, das zweite diente als Nische zur Aussetzung der Monstranz. Auf den Verkröpfungen des Gebälkes des Untergeschosses des Aufsatzes erheben sich Statuetten von Heiligen, auf denjenigen des Mittelgeschosses Kugeln, auf welchen Engelchen sitzen. Das szenische Bildwerk, mit dem die sechs Felder des Retabels geschmückt sind, Darstellungen aus dem Leiden und der Verherrlichung des Herrn, ist in rundbogigen Flachnischen angebracht, deren Zwickel mit Engelchen gefüllt sind. Am Sockel sind in rechteckiger Umrahmung der Mannaregen, das Kanawunder und das letzte Abendmahl in Relief wiedergegeben. Hervorragend schön sind die Figuren der Tugenden, mit denen das Retabel besetzt ist.

Das Retabel in Ste-Waudru zu Mons stammt aus dem Jahre 1550 (Tafel 304). Es ist ein Fremdling auf belgischem Boden, trägt ausgesprochen italienisches Gepräge, ist, wenn auch zu Mons von einem dort gebürtigen Künstler geschaffen, durchaus italienische Kunst ohne Anklang an heimische Weise. Horizontal gliedert es sich in ein höheres Hauptgeschoß und in ein niedrigeres Attikageschoß, über dessen Mitte ein mit Kuppeldach abschließender, eine Statue der hl. Magdalena enthaltender Aufsatz als Bekrönung aufsteigt. Vertikal besteht es im Hauptgeschoß wie in der Attika aus drei Abteilungen, einer breiteren mittleren und zwei risalitartig vortretenden schmäleren seitlichen. Die vertikale Gliederung ist im Hauptgeschoß durch kannelierte Kompositsäulen, in der Attika durch leichte toskanische Säulchen bewerkstelligt worden. Ornament findet sich nur an dem unteren Drittel des Schaftes der Säulen des Hauptgeschosses und des Aufsatzes; sonst herrscht völliger Mangel an solchem. Indessen ist dafür um so energischer im Retabel die Architektur betont. An Bildwerk zeigt dasselbe in den Seitenabteilungen die Figuren der Evangelisten, im

[53] Abb. bei Ysendyk II, Retables Tfl. 3. [54] Revue XXXII (1889) 115.

Mittelfeld unten das Mahl zu Bethanien, oben den Auferstandenen, der Magdalena erscheinend. Den Sockel schmücken Reliefdarstellungen aus der Apostelgeschichte.

Einen eigenartigen Aufbau zeigt das prächtige Retabel in der Martinskirche zu Hal. Es besteht aus einem von Pilastern in vier Abteilungen geschiedenen Untergeschoß, einem durch kannelierte korinthische Säulchen in drei Abteilungen gegliederten, zum Untergeschoß versetzt angeordneten Obergeschoß und einem einteiligen, mit korbbogiger Nische versehenen, nach den Seiten zu mit korinthischen Säulchen besetzten Aufsatz, auf dem sich ein zweigeschossiges Tabernakel erhebt. Auf den Ecken des Unter- und des Obergeschosses sitzen die Figuren der vier Kirchenväter, auf den mit Ranken üppig verzierten Voluten, welche den Aufsatz rechts und links abstützen, sowie oben auf den Ecken des Aufsatzes die Evangelisten. Die sieben Felder des Unter- und des Obergeschosses enthalten große Rundmedaillons mit ungemein schönen Darstellungen der sieben Sakramente; die Nische des Aufsatzes umschließt eine Figur des hl. Martin. In außerordentlich reichem Maße ist das Retabel mit zierlichstem Frührenaissanceornament bedacht worden. Wo sich nur ein Plätzchen für dasselbe finden ließ, ist es angebracht worden. Das in Alabaster ausgeführte Retabel entstand 1533[55].

Das Retabel in der Gudulakirche zu Brüssel erinnert an spanische Frührenaissanceretabeln. Es hat zwei gleich hohe und gleich breite Geschosse, die durch Pilaster in fünf Abteilungen gegliedert werden, und ist von einem ädikulaartigen Aufsatz, der an den Seiten Klauenstützen, oben zwischen liegenden Voluten ein Kreuz zeigt, bekrönt. Von den fünf Feldern beider Geschosse enthalten die drei breiten mittleren Passionsszenen, die beiden schmalen, welche die Geschosse abschließen, nur eine Einzelfigur. Der Aufsatz weist eine Darstellung der Himmelfahrt auf. Die Pilaster und der Fries der Gebälke sind mit Frührenaissanceornament verziert.

In Frankreich hat sich noch eine ziemlich ansehnliche Zahl von Renaissanceretabeln erhalten, zumeist Schöpfungen aus der Zeit der französischen Frührenaissance. So gibt es Frührenaissanceretabeln beispielsweise noch in St-Pierre de Luxembourg und in St-Didier zu Avignon, in St-Wulfran zu Abbeville, in St-Michel zu Bordeaux, in St-Pierre-le-Puellier und im Museum zu Orléans, im Museum zu Dijon, in der Kathedrale zu Lyon, im Musée des Arts décoratifs zu Paris (Collection Peyre), in der Kapelle des guten Hirten zu Dornes und in der Taufkapelle von St-Aré zu Decize (beide Nièvre), zu Gy und zu Pesmes (beide Haute-Saône)[56], zu Pouan, Les Noës, Ervy, Géraudot, Beurey, Lhuitre, Ricey-Bas, La Chapelle-St-Luc, Chaource, St-André-lès-Troyes, St-Savine-lès-Troyes, Vendeuvre und Verpillières (alle Aube), zu Vezot (Sarthe), zu Étigny (Yonne), zu Crozon und zu Berven (beide Finistère), in der Kathedrale zu Sens, zu Fontaine-l'Abbé (Eure), zu Chalautre-la-Petite (Seine-et-Marne), in der alten Kathedrale zu Marseille, zu Valmont (Seine), zu L'Isle-Adam (Seine-et-Oise), in St-Remi zu Reims und zu Ramoussies (Nord). Andere sollen sich erhalten haben in Notre-Dame zu Beaune (Côte-d'Or), zu Septfonds bei Ivigny (Yonne), zu Oiron (Deux-Sèvres), zu De la Bougonnière (Maine-et-Loire)[57]. Die schönen Renaissanceretabeln zu St-Mihiel und Hattonchâtel sind leider, wie mir mitgeteilt wurde, in den dort tobenden Kämpfen zugrunde gegangen.

Retabeln des 16. Jahrhunderts, welchen bereits mehr oder weniger der Charakter der Hochrenaissance eignet, finden sich, um wenigstens einige bemerkenswertere derselben hier anzuführen, in der Schloßkapelle zu Chantilly[58], zu Bouilly (Aube) und zu St-Florentin (Yonne)). Auch ein Nischenretabel in einer der Langhauskapellen der Kathedrale zu Rodez sowie das Nischenretabel in der Muttergotteskapelle der Abteikirche von Solesmes wird man wegen der Art ihrer Architektur

[55] Abb. bei Ysendyk II, Retables Tfl. 1; eine skizzenhafte Abb. bei Kuhn, Plastik 602.

[56] Das Retabel zu Gy ist jetzt in die Mauer eines Hauses eingelassen. In der Mitte überhöht, zeigt es in den Muschelnischen, deren Bogen auf Pilastern sitzen, die Reliefdarstellungen der Verkündigung, des Schutzmantels Mariä und der Heimsuchung.

[57] H. v. Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich I 2 (Stuttgart 1901) 594.

[58] Abb. bei H. v. Geymüller a. a. O. 543.

den Hochrenaissanceretabeln zuzurechnen haben, wenn auch ihr ornamentaler Dekor noch den Weg der Frührenaissance geht.

Was heute an Renaissanceretabeln in Frankreich noch vorhanden ist, ist zweifellos nicht alles, was überhaupt an derartigen Retabeln im Lauf des 16. Jahrhunderts entstand. Angesichts der vielen und bedeutenden sonstigen Schöpfungen, welche die Renaissancekunst dort hervorbrachte, und der großen Beliebtheit, deren sie sich allenthalben im Lande erfreute, war die Zahl der Retabeln, die sie auf französischem Boden schuf, sicher weit bedeutender als diejenige der Renaissanceretabeln, die sich in Frankreich in die Gegenwart hineingerettet haben. Manche dürften im späten 17. und im 18. Jahrhundert dem veränderten Geschmack, manche andere den Stürmen der Revolution und der wilden Zerstörungswut der Revolutionäre zum Opfer gefallen sein.

Leider ist es infolge der Veränderungen und Verstümmelungen, welche manche der heute noch vorhandenen Renaissanceretabeln erlitten haben, nicht immer mehr möglich, mit Bestimmtheit, ja überhaupt festzustellen, welchen Typus sie ursprünglich verkörperten, ob sie einen Rahmen hatten und den Typus des Tafelretabels zeigten, ob sie mit Flügeln ausgerüstet und deshalb Flügelretabeln waren, oder ob sie einen rahmen- und flügellosen architektonischen Aufbau darstellten. Bei anderen gestattet die Mangelhaftigkeit der Beschreibung und der Abbildung, die wir von denselben erhalten, kein sicheres Urteil bezüglich des Typus. Immerhin läßt sich mit Sicherheit erkennen, daß unter den französischen Renaissanceretabeln alle drei Typen vertreten waren, daß jedoch die Retabeln des dritten Typus vorherrschten.

Den Charakter von Tafelretabeln haben das Retabel zu L'Isle-Adam, das Retabel der Lazaruskapelle in der alten Kathedrale zu Marseille und das Retabel des Altares des hl. Johannes d. T. zu Fontaine-l'Abbé. Weitere Beispiele sind das Retabel zu Chalautre-la-Petite und das Retabel des Winzeraltares in der Kirche zu Ste-Savine bei Troyes. Auch ein geschnitztes Retabel in St-Pierre-le-Puillier zu Orléans und ein Retabel im Museum daselbst, die heute ohne Rahmen sind, dürften ursprünglich den gleichen Typus gezeigt haben.

Das Retabel zu Fontaine-l'Abbé wird durch Pilaster, die durch Rundbogen verbunden sind, in fünf Abteilungen gegliedert, von denen die mittlere überhöht ist. Zwischen den Bogen steigen von den Kapitellen der Pilaster zierliche Kandelabersäulchen auf, auf denen das Gebälk, mit dem die Innenarchitektur des Retabels oben abschließt, ruht. Bogenzwickel, Sockel, Gebälkfries und Pilaster sind reichlich mit Frührenaissanceornament verziert. Das Bildwerk, mit dem das Retabel ausgestattet ist, besteht aus fünf der Geschichte des Täufers entnommenen Reliefdarstellungen[59].

Das Retabel zu L'Isle-Adam trägt das Datum 1558. Es unterscheidet sich von dem Retabel zu Fontaine-l'Abbé vornehmlich durch den Umstand, daß über dem Gebälk der Seitenabteilungen eine Art von Obergeschoß angebracht ist, das die gleiche Höhe wie die Überhöhung der mittleren Abteilung hat, so daß das Retabel oben geradlinig abschließt. Zur vertikalen Gliederung des Hauptgeschosses und zur Abstützung der Bogen, unter denen das Bildwerk desselben angeordnet ist, sind Hermenpilaster verwendet; die Reliefs des Obergeschosses der Seitenabteilungen sind ohne architektonische Trennung nebeneinander gestellt.

Das Retabel in St-Pierre-le-Puellier zu Orléans weicht von dem Retabel zu L'Isle-Adam darin ab, daß die mittlere Abteilung des Hauptgeschosses keine Überhöhung zeigt, daß das Obergeschoß infolgedessen ohne Unterbrechung durchgeht, daß zwischen den Kandelabersäulchen des Hauptgeschosses keine Bogen eingefügt sind, und daß die Reliefs des Obergeschosses durch Dockensäulchen voneinander geschieden werden.

Das Retabel im Museum zu Orléans zeigt nur eine Ordnung. Den teils durch Rundbogen, teils durch Korbbogen verbundenen Pilastern, durch welche es verti-

[59] Abb. in Congrès arch. LVI (1890) 370.

kal in fünf Abteilungen geschieden wird, sind reich gegliederte Kandelabersäulchen vorgestellt, über denen sich das Gebälk in üblicher Weise verkröpft. Mit Ornament ist das Retabel nur sehr spärlich bedacht worden.

Das Retabel in der alten Kathedrale zu Marseille besteht aus einer niedrigen mit Sockelleiste und Sims versehenen Steinbank, die mit leichten Reliefs, Szenen aus dem Leben des hl. Lazarus, geschmückt ist und drei Statuen trägt, in der Mitte die thronende Figur des hl. Lazarus, rechts und links die stehenden Figuren der hl. Martha und der hl. Maria Magdalena. Es wurde samt der halbciborienartigen Kapelle, in welcher Altar und Retabel aufgestellt sind, 1479—1481 durch einen Marseiller Meister Franz Loreana, einen geborenen Italiener, und durch den Italiener Thoma de Como ausgeführt[60].

Das Retabel zu Chalautre-la-Petite bildet eine große, länglich rechteckige Steintafel, welche eine Reliefdarstellung des letzten Abendmahls aufweist, auf hohem, zweigliedrigem Sockel sitzt und oben mit glattem Gebälk, an den Seiten aber mit einem kapitellosen Pilaster, dem ein Säulchen vorgelegt ist, abschließt. Es stammt aus dem Jahre 1549. Von ähnlicher Anlage ist das Retabel des Winzeraltares in der Kirche zu Ste-Savine bei Troyes aus dem Jahre 1547, doch enthält es statt eines einzigen großen Reliefs drei durch gemalte Säulchen geschiedene Gemälde, welche die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Abnahme vom Kreuze wiedergeben. Auch sind die Pilaster, welche die Seitenrahmen bilden, nicht mit einem Säulchen besetzt, sondern samt dem Fries des Gebälks mit Arabesken verziert.

Zur Vervollständigung wurden, wie es bei den gotischen Tafelretabeln geschehen war, auch über den Renaissanceretabeln dieses Typus gern Statuen oder in Freiplastik ausgeführte Gruppen angebracht. Gute Beispiele in dieser Weise ausgestatteter Frührenaissanceretabeln finden sich namentlich noch in St-Pantaléon und St-Nicolas zu Troyes sowie in den Kirchen der Umgebung von Troyes. Die Statuen und Gruppen wurden entweder auf dem Retabel selbst aufgestellt, das ihnen dann gleichsam als Sockel diente, oder auf einer über demselben an der Wand angebrachten Konsole (Tafel 305).

Ein interessantes, mit Flügeln versehenes, geschnitztes Renaissanceretabel hat sich zu Crozon (Finistère) erhalten. Seine Predella wurde in späterer Zeit durch den Einbau eines Tabernakels teilweise verändert, im übrigen aber ist es noch in seinem ursprünglichen Zustand. Der Retabelkörper ist durch Leisten in drei Zonen geschieden, die durch Frührenaissancesäulchen in je vier Felder zerlegt werden. Die Flügel sind durch Leisten in je sechs Felder aufgeteilt. Sie sind in der Mitte gebrochen, so daß sie sowohl halb wie ganz aufgeschlagen werden können. Als Bekrönung zeigt das Retabel einen gleichfalls mit Flügeln ausgerüsteten, schreinartigen Aufsatz. Die Reliefs, welche die vierundzwanzig Felder des Schreins und der Flügel sowie den Aufsatz schmücken, geben Szenen aus der Legende der zehntausend Ritter wieder. Die Flügel des Aufsatzes enthalten die Reliefbilder der vier Evangelisten, die Predella die Reliefdarstellungen der Geißelung und der Kreuztragung. Die Bilder der Flügel und der Predella sind in Flachrelief, alle übrigen in Hochrelief ausgeführt (Tafel 305).

Ein anderes Beispiel gibt es noch zu Berven (Finistère). Der Schrein enthält eine geschnitzte Statue der Gottesmutter, die von einem Rosenkranz und Engeln umgeben, von den Ahnen des Herrn beiderseits begleitet und von einem aus reizendem Frührenaissanceornament bestehenden Kamm bekrönt ist. Die durch Leisten in drei Zonen geschiedenen Flügel weisen Reliefdarstellungen aus dem Leben Marias sowie die Relieffiguren dreier Frauengestalten, dreier Heiligen oder dreier Sibyllen auf. Da der Schrein sich, wenn auch nur mäßig, dreiseitig vorbaut, ist der linke Flügel zweiteilig, der rechte dagegen nur einteilig.

---

[60] Bullet. mon. L. (1884) 631 f., wo auch eine gute Abbildung des Retabels gegeben wird. Bei meiner Anwesenheit zu Marseille war die alte Kathedrale leider unzugänglich.

Wie viele solcher Flügelretabeln im Stile der Renaissance in Frankreich entstanden, läßt sich nicht feststellen. Sicher waren die beiden angeführten nicht die einzigen. So war z. B. auch das Marmorretabel des Hochaltares der Zölestinerkirche zu Avignon, dessen Mittelstück mit einer Darstellung der Kreuztragung sich auf einem Seitenaltar in St-Didier erhalten hat, eine Stiftung König Renés und eine Arbeit des vorhin genannten Italieners Franz Loreana, mit Flügeln zum Verschließen versehen[61].

Sonstige Renaissanceretabeln, die früher wohl Flügel hatten, später sie jedoch verloren, sind ein dreiteiliges Retabel zu Ramoussies (Nord), das unverkennbar an die flämischen Flügelretabeln erinnert, das Passionsszenen enthaltende, überhöhte Retabel zu Lhuitre (Aube), ein in der Mitte rechteckig überhöhtes, mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des hl. Nikolaus ausgestattetes Retabel zu Ervy (Aube), ein mit drei geschnitzten Passionsszenen versehenes Frührenaissanceretabel zu Pouan (Aube) sowie ein aus dem Norden Frankreichs stammendes Retabel im Viktoria- und Albert-Museum zu London, das horizontal in zwei Zonen geteilt, vertikal in fünf Abteilungen geschieden, in der Mitte überhöht und mit geschnitzten Szenen aus dem Leben und Leiden des Herrn gefüllt ist. Übrigens waren es sicher nur Retabeln der Frührenaissance, die mit Flügeln versehen wurden.

Weitaus die Mehrzahl der noch vorhandenen französischen Renaissanceretabeln verkörpert den dritten Retabeltypus, d. i. einen architektonischen Aufbau, der freilich in mancherlei Abwandlungen auftritt. Im Norden und Nordwesten Frankreichs hält man mit Vorliebe in bezug auf die Gesamtform sowie die vertikale und horizontale Gliederung am Schema des dort heimischen spätgotischen Tafel- und Flügelretabels fest. Lehrreiche Beispiele bieten das schöne, auf Tafel 296 wiedergegebene, geradlinig abschließende Retabel im Museum zu Dijon, die mit Überhöhung versehenen Retabeln zu St-André-lès-Troyes (Tafel 295), zu Chaource (Tafel 298), zu La Chapelle St-Luc (Tafel 297) und zu St-Florentin und die gleichartigen Retabeln zu Vendeuvre, zu Géraudot, zu Étigny, in der Kathedrale zu Sens, zu Hattonchâtel und zu Verpillières. Sie geben uns nicht bloß eine vortreffliche Vorstellung der stilistischen Entwicklung, welche das französische Frührenaissanceretabel bis zum Einsetzen der Hochrenaissance erfuhr, sondern lassen auch die Verwandtschaft klar erkennen, welche bezüglich des Aufbaues und der Anordnung des Bildwerkes zwischen ihnen und den spätgotischen französischen Retabeln besteht. Der Formensprache nach italienisch, wenn auch italienisch in nordischer Auffassung, sind sie in ihrer Gesamtform und in ihrer Gliederung echt bodenständige Schöpfungen und erwachsen auf dem Untergrund der aus dem ausgehenden Mittelalter übernommenen einheimischen Überlieferungen und Gepflogenheiten. Auf Rahmen und Flügel verzichtete man freilich. Eine Erweiterung aber erfuhr das Schema der Spätgotik insofern, als man ihm einen Sockel beifügte, um den die es weiterführenden Renaissanceretabeln gegenüber den ihnen verwandten gotischen stets bereichert erscheinen.

Aus zwei Ordnungen setzen sich diese Retabeln nur selten zusammen. Der Regel nach zeigen sie bloß eine Ordnung. Sind sie, wie es meist der Fall ist, überhöht, so ist das sie oben abschließende Gebälk über der mittleren Abteilung unterbrochen. Das Gebälk der Überhöhung wird bald von Säulchen, bald von Pilastern, bald von Hermen, bald von Konsolen abgestützt. Mit einem Giebel ist die Überhöhung nur ausnahmsweise, wie z. B. bei dem Retabel zu St-André-lès-Troyes, versehen. Häufiger erhob sich über ihm eine Statue. Das Retabel zu Ricey-Bas zeigt statt der gewöhnlichen geradlinig abschließenden Überhöhung eine halbkreisförmig endende.

Andere französische Renaissanceretabeln des dritten Typus erscheinen nicht bloß in ihrer Formensprache, sondern auch in ihrem Aufbau von den italienischen Frührenaissanceretabeln beeinflußt, wie z. B. ein Retabel zu Vezot (Sarthe) und das

[61] Bullet. mon. LIV (1888) 129.

Retabel in St-Pierre de Luxembourg zu Avignon. Das Retabel zu Vezot wird durch schlanke, mit Arabesken gefüllte Pilaster in drei Abteilungen geschieden, die eine Muschelnische zur Aufnahme einer Statue enthalten. Aus dem hohen, mit Frührenaissanceornament verzierten Sockel treten drei Konsolen vor, auf denen die vor den Nischen aufgestellten Statuen standen. Das mit Rankenwerk geschmückte Gebälk geht ohne Unterbrechung und ohne Verkröpfungen durch. Als Bekrönung zeigt das Retabel eine mit Säulchen besetzte, mit einem Dreieckgiebel abschließende, an den Seiten von Volutenstützen begleitete Ädikula, die in einer Rundbogennische eine Statue birgt.

Das Retabel in St-Pierre zu Avignon steigt weniger hoch auf; am Sockel ist es mit einer Reliefdarstellung des letzten Abendmahles ausgestattet; sein Gebälk ist über den Pilastern verkröpft; statt von einer Ädikula wird es von drei halbkreisförmigen, mit Reliefs verzierten Aufsätzen bekrönt. Im übrigen zeigt es jedoch ganz denselben Aufbau wie das Retabel zu Vezot.

Ein durch seine Architektur wie seinen bildlichen Schmuck gleich bemerkenswertes Retabel in der Pfarrkirche zu Bouilly erinnert in erster Hinsicht an das Retabel des Altares der Darstellung Marias im Dom zu Mailand (ca. 1530), bezüglich des Bildwerkes, mit dem es ausgestattet ist, figurenreiche Passionsszenen in Hochrelief, und der Anordnung desselben, steht es dagegen noch ganz im Banne der einheimischen Kunstüberlieferungen. Es bietet eine eigenartige Verquickung italienischer Retabelarchitektur und französischer Retabelplastik. Das Retabel entstand 1556. Die Statuetten, die heute auf ihm aufgestellt sind, sind spätere Zutaten. Ursprünglich dürfte sich über der risalitartig vortretenden Mittelabteilung ein Dreieckgiebel erhoben haben (Tafel 294).

Eine wenig befriedigende Nachahmung italienischer Vorbilder ist ein durch sein reiches italienisierendes Bildwerk ausgezeichnetes, leider stark beschädigtes Retabel des dritten Typus in der an spätgotischen und Frührenaissanceretabeln so reichen Kirche zu St-Florentin (Yonne). Es ist durch Säulen mit Kompositkapitellen in drei Abteilungen geschieden, die jedoch zusammen nur eine einzige Darstellung umschließen, das Wiederfinden des zwölfjährigen Jesusknaben. Sein langes, unverkröpftes und deshalb eintöniges Gebälk zeigt am Fries als Schmuck eine Inschrift. Als Bekrönung des Retabels erhebt sich auf ihm ein von schmächtigen Voluten als Stützen begleiteter, länglich rechteckiger, ädikulaartiger Aufsatz, der mit einem Dreieckgiebel versehen ist und ein Relief der Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige enthält. Der Sockel des Retabels ist der Dreiteilung des Hauptgeschosses entsprechend durch Pfosten, welchen beiderseits ein Säulchen angefügt ist, ebenfalls in drei Abteilungen gegliedert, welche als Füllung alttestamentliche Reliefszenen aufweisen. Charakteristisch ist für das Retabel die Flauheit und Ausdruckslosigkeit des Aufbaues.

Ein hervorragend prächtiges Renaissanceretabel des dritten Typus, das die Form einer auf der ersten Entwicklungsstufe stehenden Ädikula hat, befindet sich in St-Wulfran zu Abbeville. Sein mit Grotesken reich verziertes Gebälk ruht auf glänzend ornamentierten, von je zwei üppig gegliederten Kandelabersäulchen begleiteten korinthisierenden Halbpfeilern, zwischen denen eine große, oben von einem Zackenkamm abgeschlossene viereckige Nische mit einer geschnitzten Darstellung der Geburt des Herrn angebracht ist. Als Bekrönung des Retabels erhebt sich auf dem Gebälk ein giebelförmiger geschweifter Aufsatz, auf dessen unteren Enden, die in eine Rosette auslaufen, Engel stehen, welche eine Girlande halten. Auf dem Scheitel des Aufsatzes und über den Verkröpfungen, welche das Gebälk oberhalb der Halbpfeiler zeigt, steigen kandelaberartige, mit mächtigem, prunkvollen Kapitell abschließende Gebilde auf, die eine Statue tragen. Der mit Frührenaissanceornament völlig überdeckte Sockel ist unter den Halbpfeilern mit Konsolen besetzt. Es dürfte unter den französischen Frührenaissanceretabeln wenige gegeben haben, die mit

dem Abbeviller, das um 1535 entstand, an Fülle des ornamentalen Schmuckes zu wetteifern vermochten (Tafel 304).

Ein schönes, architektonisch sich aufbauendes Wandretabel aus der Zeit der Renaissance befindet sich in einer der Kapellen des Langhauses von St-Michel zu Bordeaux. Sein Unterbau, der seitlich von breiten Pilastern begrenzt wird und oben mit einem weit vortretenden, hohen Sims abschließt, enthält oberhalb der Mensa des Altares ein englisches Alabasterretabel, das ihm jedoch wahrscheinlich erst nachträglich eingefügt wurde. Sein Oberbau, dessen Seiten gleichfalls Pilaster als Abschluß zeigen, wird durch spiralförmig kannelierte Säulchen, auf denen Fialen aufsteigen, in drei Abteilungen geschieden, in welchen unter prachtvoll entwickelten dreigeschossigen Frührenaissancebaldachinen auf Wandkonsolen die Statuen der Gottesmutter, der hl. Katharina und der hl. Barbara stehen. Das Retabel zeigt in manchen Einzelheiten noch deutliche Erinnerungen an die Gotik.

Architektonisch reich ausgebildete Nischenretabeln der Renaissance gibt es in der Abteikirche zu Solesmes und in der Kathedrale zu Rodez. Das Nischenretabel zu Solesmes, das um 1550 entstand, besteht aus einer tiefen, in drei korbbogigen Arkaden sich öffnenden, von reich ornamentierten Pilastern flankierten Nische, über der sich ein mit prunkvollem Fries ausgestattetes Gebälk hinzieht, und einer über diesem Gebälk sich aufbauenden dreiteiligen, in der Mitte überhöhten Säulenarchitektur, dem Obergeschoß der Anlage. Die Nische, welche die Form einer mit prächtigem Rippengewölbe versehenen Halle hat und hart oberhalb des Altares beginnt, umschließt eine lebensgroße Gruppe der letzten Kommunion der allerseligsten Jungfrau. Im Obergeschoß ist zwischen den allegorischen Figuren der vier Kardinaltugenden, der Demut und des Glaubens Maria in Gestalt der apokalyptischen Frau (Off. 12, 1 ff.) dargestellt; das Ganze ein überaus glänzendes Retabelwerk[62].

Das Nischenretabel in der Kathedrale zu Rodez ist etwas einfacher, doch ebenfalls ein hervorragendes Stück, das bedauerlicherweise sehr gelitten und namentlich seinen Figurenschmuck zum Teil verloren hat (Tafel 294)[63]. Es unterscheidet sich von dem Retabel zu Solesmes besonders dadurch, daß erstens bei ihm zwischen Untergeschoß und Obergeschoß eine mit drei korbbogigen Flachnischen versehene und mit Gebälk abschließende Attika eingeschoben ist, daß zweitens die das Untergeschoß seitlich begleitenden, mit Muschelnische zur Aufnahme einer Statue ausgestatteten Halbpfeiler sich auch im Attika- und Obergeschoß fortsetzen, in welch letzterem sie ebenfalls mit einer Muschelnische belebt sind; daß drittens die Hauptnische im Untergeschoß ein korbbogiges Tonnengewölbe hat, und daß viertens das Obergeschoß rundbogig abschließt und nur eine einzige große rundbogige Flachnische enthält. Die Nische des Untergeschosses birgt eine aus lebensgroßen Figuren bestehende Grablegung, die Nische des Obergeschosses eine gleichfalls lebensgroße Darstellung der Auferstehung. In den drei Nischen der Attika sind in Relief Szenen aus dem verherrlichten Leben des Herrn wiedergegeben, die jedoch stark beschädigt sind: Der Herr steigt zur Vorhölle hinab, er erscheint der Maria Magdalena und offenbart sich dem ungläubigen Thomas. Im Bogenfeld der Nische des Hauptgeschosses sind drei köstliche Halbfiguren von Engeln mit Passionswerkzeugen angebracht; die Muschelnischen der das Geschoß flankierenden Pilaster, in denen heute widersinnigerweise Hermenpilaster aufgestellt sind, wiesen den Inschriften zufolge, die sich erhalten haben, ursprünglich Statuen der hll. Petrus und Paulus auf. In den Muschelnischen der Halbpfeiler des Obergeschosses standen ebenfalls zwei Apostelfiguren, von denen jedoch heute nur mehr eine vorhanden ist; auf der Spitze

[62] Abb. bei H. v. Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich II (1901) 644. Wenn hier, wie freilich auch sonst gewöhnlich, das Bildwerk des Obergeschosses als Krönung Marias gedeutet wird, so ist das unzutreffend.

[63] Eine Aufnahme des ganzen Retabels war bei der Enge der Kapelle unmöglich.

dieser Halbpfeiler erheben sich Engel. Der First des Bogens, mit dem das Obergeschoß abschließt, ist mit Krabben, der Bogenscheitel mit einem Lorbeerkranz besetzt. Die Architektur des Retabels ist in Stein, das Figurenwerk in Stuck ausgeführt.

Ein Nischenretabel zu Malmont (Seine) ist einer Fensternische eingebaut. Es stellt eine nach innen perspektivisch sich verengende Kammer dar, deren Front an den Seiten mit Pilastern besetzt ist, oben mit Gebälk abschließt und von zwei großen rundbogigen Öffnungen durchbrochen wird, welche einen Einblick in das Innere auf eine in demselben angebrachte lebensgroße Gruppe der Verkündigung gestattet.

Auch auf die französischen Renaissanceretabeln des dritten Typus hat man unter Festhalten an dem mittelalterlichen Brauch oft als Ergänzung und Bekrönung Statuen gesetzt (Tafel 298, 304).

Außerordentlich zahlreich sind die Retabeln, die in Spanien unter der Herrschaft der Renaissance, und zwar sowohl der Früh- wie der Hochrenaissance, entstanden. Flügelretabeln aus dieser Zeit sind mir in Spanien nur zwei bekannt geworden. Das eine ist das Hochaltarretabel der Kathedrale zu Valencia, das 1507 in Auftrag gegeben wurde[64]. Das zweite fand ich in der Schloßkirche zu Tamarite al mar bei Tarragona; es gehört der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Kein Wunder übrigens, daß die Zahl der Flügelretabeln, welche die Renaissance in Spanien schuf, so gering ist. Hatte doch auch die Gotik auf spanischem Boden nur vereinzelte Beispiele derselben hervorgebracht. Wenn Alonso de Mena noch 1632 die ädikulaartig sich aufbauenden Retabeln der beiden Seitenaltäre in der Capilla Real zu Granada mit Flügeln versah, so hatte das einen besonderen Grund. Diese Retabeln dienen zur Aufbewahrung von Reliquien. Man versah sie daher mit Flügeln, richtiger mit Türen, um ihren kostbaren Inhalt mittels derselben für gewöhnlich verschließen zu können. Die Flügel sind außen mit je zwei in Relief ausgeführten Figuren von Heiligen, die übereinander angeordnet sind, geschmückt, auf ihrer Innenseite aber sind altspanische und altniederländische Gemälde, die wohl ehemaligen Retabeln entnommen wurden, angebracht. Die beiden Reliquienretabeln zeigen den Charakter der spanischen Hochrenaissance[65].

Aber auch Tafelretabeln entstanden in Spanien, seitdem die Renaissance zur Macht gelangt war, im ganzen nur wenige. Tafelretabeln, die eine bloße Leiste als Rahmen hatten, waren allerdings dort auch schon in der Zeit der Spätgotik nicht allzu häufig, anders verhielt es sich jedoch mit solchen, deren Umrahmung von einem breiten, schräggestellten Brett gebildet wurde. Diese waren so beliebt, wurden in so großer Menge hergestellt, daß sie im 15. und noch im beginnenden 16. Jahrhundert in Spanien die gewöhnlichste und durchaus vorherrschende Retabelart bildeten. Und doch verschwinden auch sie, auffallend genug, bald nach Einführung der Renaissance zugunsten der einen architektonischen Aufbau darstellenden Retabeln von der Bildfläche.

So überaus groß die Zahl der mit schrägem Rahmen versehenen gotischen Tafelretabeln in Spanien noch ist, so gering ist diejenige der Renaissanceretabeln dieser Art. Ein sehr hervorragendes Beispiel ist das Hochaltarretabel in S. Miguel zu Saragossa, das 1523 in Auftrag gegeben wurde, aber erst 1541 völlig fertig dastand, das Werk eines Italieners, Giovanni Moreto (Tafel 306). Daß man für dasselbe nicht den Typus eines architektonischen Aufbaues, sondern den herkömmlichen eines mit schrägen Rahmen versehenen Tafelretabels bevorzugte, dafür waren zweifellos das Hochaltarretabel der Kathedrale und der Pilarkirche sowie namentlich das Hochaltarretabel in S. Pablo bestimmend, welch letzteres auch für die Art seiner Innengliederung vorbildlich gewesen sein dürfte. Durch Pfosten, die mit leichten Frührenaissancepilastern und Statuetten der Apostel besetzt sind, wird es vertikal in drei Abteilungen geschieden, durch Gebälk, das am Fries mit Frührenaissanceornament

[64] José Sanchis y Sivera, La catedral de Valencia (Valencia 1909) 180.

[65] Vgl. über die Bilder der Innenseite der Flügel Zeitschrift III, 203 f.

verziert ist, horizontal in drei Geschosse gegliedert, jedoch geht nur das obere und mittlere Gebälk durch, nicht das untere, das in der Mittelabteilung des Retabels durch eine die beiden unteren Geschosse derselben einnehmende Rundbogennische, welche eine Statue des hl. Michael enthält, unterbrochen wird. Über dem dritten Geschoß erhebt sich ein seitlich mit Pilastern und Statuetten ausgestatteter ädikulaartiger Aufsatz. Der das Ganze umziehende mächtige Rahmen ist an der breiten Schräge mit reichem geschnitzten Arabeskenwerk, auf der schmalen Platte mit Rosetten geschmückt. Die hohe Predella ist durch Pfosten, denen Pilaster vorgelegt sind, in sieben mit Nischen versehene Felder aufgeteilt, von denen jedoch heute das mittlere durch ein Tabernakel verdeckt wird. Die Reliefs, welche die Nischen der Predella füllen, geben Passionsszenen wieder; der Aufsatz birgt eine Kreuzigungsgruppe, die Reliefs der die Rundbogennische des Retabels umgebenden Felder schildern das Wirken der heiligen Engel und besonders das des hl. Michael. Von Gotik ist in dem Retabel nichts mehr zu entdecken als die den spätgotischen Retabeln entlehnte Gesamtform und das System der Innengliederung.

Ein anderes gutes Beispiel fand ich in der Eremita de Nra. Señora del Monte bei Liesa (Huesca). Das laut Inschrift 1537 geschaffene Retabel ist über der Mitte in herkömmlicher Weise rechteckig überhöht und vertikal dreiteilig, horizontal zweiteilig. Die hohe Predella ist durch Pilaster in drei Felder geschieden. In dem unteren Felde der mittleren Abteilung des Retabels ist unter einem Baldachin eine thronende Figur der Gottesmutter angebracht; alles andere Bildwerk ist gemalt. Als oberen Abschluß zeigen die bemalten Felder sowohl im Retabel wie in der Predella eine Renaissancebekrönung. Der Rahmen ist mit Grotesken bemalt. Gotisch sind noch der Baldachin, der die Statuette Marias überdacht, und die in einer Fiale endenden Streben, welche das Retabel vertikal in seine drei Abteilungen scheiden. Im übrigen ist dieses ein ausgesprochenes Renaissancewerk.

Fast alle Retabeln, die sich aus der Zeit der Renaissance in Spanien erhalten haben, verkörpern daher den Typus eines architektonischen Aufbaues. Ädikulaartige Retabeln sind freilich unter ihnen sehr selten. Solche blieben, wie es scheint, das ganze 16. Jahrhundert hindurch in Spanien eine Ausnahme. Unverkennbar italienischen Einfluß verrät ein Marmorretabel dieser Form, dem wir in der Taufkapelle der Kathedrale zu Murcia begegnen. Es zeigt reichornamentierte Pilaster als Träger des Gebälks, enthält in der zwischen denselben angebrachten rundbogigen Nische ein großes Reliefbild, Maria, den Teufel zertretend, und trägt auf seinem über den Pilastern sich leicht verkröpfenden Gebälk einen auffallend hoch aufsteigenden ädikulaartigen Aufsatz als Bekrönung, der mit einem Segmentgiebel abschließt und eine Reliefdarstellung der Auferstehung des Herrn aufweist.

Zwei schöne etwas jüngere Ädikularetabel in S. Francisco zu Rioseco (Prov. Valladolid) sind statt mit Pilastern mit Säulen besetzt. Auf den kräftig vortretenden Verkröpfungen, die das Gebälk über diesen macht, sitzen Putti. Der das Retabel bekrönende breite, aber niedrige Aufsatz wird beiderseits durch Figuren von Greifen abgestützt. Auf den Ecken und der Spitze des Dreiecksgiebels desselben sitzen kandelaberförmige Gebilde. Das Bildwerk, mit dem die große Rundbogennische des Retabels, der Aufsatz desselben sowie der Giebel dieses Aufsatzes ausgestattet sind, besteht auch hier aus Reliefs.

Das Ädikularetabel eines Seitenaltares in S. Maria de la Redonda zu Logroño (Tafel 306), eine Schöpfung aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, hat ebenfalls als Stützen des kräftig vortretenden Gebälkes kannelierte korinthische Säulen, als Abschluß über dem Gebälk aber einen Dreiecksgiebel, auf dessen Spitze und Ecken sich vordem Statuetten oder Knäufe als Bekrönung erhoben. Das Bildwerk des Retabels besteht aus einer großen Reliefdarstellung der Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige, die in einer korbbogigen, architektonisch ausgebildeten Nische angebracht ist. Das Giebelfeld enthält die Halbfigur des ewigen Vaters. Weniger klar tritt der Ädikulacharakter bei einigen Retabeln dieser Art in der an Renaissance-

retabeln überreichen Kathedrale zu Córdoba hervor. Das Ädikularetabel hatte noch im späten 16. Jahrhundert so wenig Boden in Spanien gewonnen, daß selbst Philipp II für den Hochaltar des Escorial nicht ein Retabel dieser Art, sondern ein aus zwei Hauptgeschossen, einem Obergeschoß und einem Aufsatz bestehendes bevorzugte, d. i. ein Retabel, wie es damals dem spanischen Brauch und Geschmack entsprach.

Auch Nischenretabel, d. i. architektonisch ausgestaltete, mit Bildwerk gefüllte Nischen, die als Retabel dienen, wurden in Spanien in der Zeit der Renaissance nur in sehr geringer Zahl geschaffen, wie es scheint. Ein Gemisch von Frührenaissance und von Überresten der Gotik ist das früher erwähnte Retabel in S. Gil zu Burgos[66]. Gotisch sind bei ihm noch die Baldachinchen der Statuetten, die in der Umrahmung und an den vertikalen Innenpfosten der Nische angebracht sind, sowie das die drei oberen Gruppen bekrönende Baldachinwerk. Im übrigen redet das Retabel die Sprache der Frührenaissance. Schöne Beispiele von Nischenretabeln in den Kapellen des Langhauses von S. Esteban zu Salamanca entbehren heute ihres Bildwerkes. Die die Nische derselben umrahmende Architektur besteht aus einer zwar schlichten, aber vornehm und harmonisch sich aufbauenden, am Fries des Gebälks mit Arabesken verzierten Ädikula, deren halbkreisförmiger Giebel ein Wappen umschließt, auf dem First mit Blattwerk und Tiergestalten besetzt ist und auf dem Scheitel eine Statuette als Bekrönung trägt. Zwei einfachere Beispiele finden sich in der Helenakapelle der Kathedrale zu Gerona und in der Magdalenenkapelle im Kreuzgang der Kathedrale zu Tarragona. Das die Nischenrückwand schmückende Bildwerk besteht bei beiden aus Gemälden, die bei dem ersten Szenen aus der Geschichte des hl. Kreuzes, bei dem zweiten Ereignisse aus dem Leben der hl. Magdalena darstellen. Der unter demselben angebrachte Sockel ist hier wie dort mit Heiligenfiguren bemalt.

Sehr bemerkenswert ist ein Nischenretabel der Außenwand der nördlichen Langseite des Coro der Kathedrale zu Palenzia. Seine mit reich profilierter Umrahmung und bestirntem Hintergrund versehene Nische nimmt das Mittelfeld einer dreiteiligen Wandarchitektur ein, umschließt die Reliefiguren des Heilandes und der Evangelisten und wird um das Bogenfeld herum von einem mit Engelköpfchen verzierten Kielbogen eingefaßt, dessen Zwickel schönes Renaissancerankenwerk sowie das von zwei Engeln gehaltene Wappen des Stifters als Füllung aufweisen. Die Seitenabteilungen der sie einfassenden Wandarchitektur werden durch Gebälk in zwei Geschosse gegliedert, die durch ein Säulchen in je zwei Felder geschieden werden und Statuen, welche im unteren in Muschelnischen stehen, enthalten. Die Sockel der Architektur, ihre Säulchen, ihre beiden Gebälke, von denen das obere ohne Unterbrechung durchgeht, die Säulen, welche sie beiderseits abschließen, sowie die Profilglieder der Umrahmung der Nische sind auf das reichste und prächtigste mit Frührenaissanceornament übersponnen.

Architektonisch am bedeutendsten und wirkungsvollsten ist das Nischenretabel des Hochaltares der ehemaligen Jesuitenkirche zu Murcia, die schönste Schöpfung ihrer Art auf spanischem Boden[67]. Das aus zwei vertikal dreiteiligen Geschossen und einteiligem Aufsatz sich zusammensetzende, in seinen beiden Geschossen mit Statuen, im Aufsatz mit einer Kreuzigungsgruppe ausgerüstete Retabel steht in einer prächtigen Rundbogennische, deren Architektur an einen Portalbau gemahnt. Ihre Bogenleibung ist mit reich ornamentierten Kassetten, die Leibung der Seiten mit bemalten Feldern geschmückt. Als Einfassung zeigt die Nische rechts und links einen von zwei Ordnungen, einer jonischen und einer korinthischen, gebildeten Aufbau, der Statuen von Aposteln enthält, um das Bogenfeld herum einen breiten, kraftvoll umsäumten Archivolt, dessen Fries mit den Figuren der acht übrigen Apostel verziert ist. In dem Scheitel des Bogens erhebt sich, von Engeln umgeben, die Immaculata.

[66] Vgl. oben S. 340. [67] J. Braun, Spaniens alte Jesuitenkirchen (Freiburg 1913) 39.

Das Retabel ist eine Schöpfung des Laienbruders Domingo Beltrán († 1590), der vor seinem Eintritt in den Orden (1561) in Italien war und dort Architektur und Skulptur studierte (Tafel 196).

Die gewöhnliche Form des architektonisch ausgestalteten spanischen Renaissanceretabels war die eines Geschoßbaues. So verhielt es sich nicht bloß in der Zeit der Früh- und Hochrenaissance, sondern auch noch in derjenigen der Spätrenaissance. Dieser Typus wurde in Spanien im 16. Jahrhundert so heimisch, wurzelte sich so tief dort ein, daß er geradezu der spanische Typus des Renaissanceretabels genannt werden kann, daß man sich nur allmählich von ihm abzuwenden vermochte, und daß selbst manche spanischen Retabeln des Barocks im Aufbau noch mehr oder weniger an ihm festhalten.

Renaissanceretabeln vom Typus eines Geschoßbaues begegnen uns allenthalben in Spanien, im Norden, Süden, Westen und Osten wie im Herzen des Landes. Manche Kirchen, wie die Kathedralen zu Tarragona, Córdoba, Burgos, Toledo, Palenzia, die Klosterkirche S. Juan de la Penitencia zu Toledo u. a. enthalten sogar eine stattliche Reihe derselben. Viele wetteifern kühn mit den gotischen Riesenretabeln an Größe und an Reichtum des figürlichen und szenischen Bildwerkes, mit dem sie ausgestattet sind, übertreffen sie aber bei weitem an Zahl. Retabeln dieser Art, welche die ganze Breite des Chores einzunehmen pflegen und sich bis zu den Gewölben emporrecken, finden sich nicht nur in Kathedralen — hervorragende Beispiele bieten besonders die Kathedralen zu Córdoba, Palenzia, Burgos, Astorga, Burgo de Osma, Ciudad Real und Santo Domingo de la Calzada — auch zahlreiche der Kloster-, Stifts- und Pfarrkirchen, wie S. Clara und S. Castilda zu Briviesca, S. Maria del Palacio und Santiago zu Logroño, S. Jerónimo zu Granada, S. Maria la Antigua und S. Miguel zu Valladolid, die Capilla del Obispo bei S. Andrés zu Madrid, S. Clemente zu Toledo, S. Vicente zu S. Sebastián, die Pfarrkirchen von Durango, Orduña und Eibar, die Wallfahrtskirche zu Iciar, die Kirche Los Santos Juanes zu Valencia, die Pfarrkirchen zu Fonseca und Almudévar, S. Pablo zu Palencia, S. Madalena zu Tudela, die Kirche des ehemaligen Zisterzienserklosters Poblet und manche sonstige besitzen solche Retabeln.

Eingeschossige Retabeln treffen wir nicht allzuoft an. Sie zeigen im Aufbau meist Verwandtschaft mit den italienischen Renaissanceretabeln ihrer Art, von denen sie auch beeinflußt worden sein dürften, und wurden in der Regel nur geschaffen, wenn die Örtlichkeit, für die sie bestimmt waren, eine so geringe Höhe hatte, daß man dem Retabel kaum mehr als ein Geschoß geben konnte. Schöne eingeschossige Frührenaissanceretabeln gibt es beispielsweise in der Katharinenkapelle am Trascoro der Kathedrale zu Toledo, in der an der Rückseite des Unterbaues des Hochaltares der Kathedrale zu Córdoba angebrachten St. Barnabas-Kapelle, in der Kathedrale zu Jaca (Dreifaltigkeitsretabel von 1538), in den Kapellen der Fassade der Kathedrale zu Huesca, in S. Pedro zu Gijón (Retabel des Muttergottesaltares), in S. Maria Redonda zu Logroño und in der Luciakapelle der Kathedrale zu Palenzia (Tafel 307), gute eingeschossige Retabeln der späteren Renaissance in der Klarissenkirche zu Palenzia, in S. Francisco zu Santander, in der Kathedrale zu Tudela, in S. Marcos zu Sevilla, in S. Justo zu Granada, in der Pfarrkirche zu Almudévar (Rosenkranzaltar) u. a.

Weit häufiger als die eingeschossigen sind die zweigeschossigen. Ihre Zahl ist namentlich sehr groß. Das zweigeschossige Retabel stellt die gewöhnlichste Abwandlung des Typus dar. Besonders reich an solchen sind die Kathedrale zu Tarazona, die Mezquita zu Córdoba und die Kathedrale zu Burgos. Eines der hervorragendsten und glänzendsten Beispiele eines zweigeschossigen Retabels ist Vigarnis Hochaltarretabel der Capilla Real zu Granada, ein prachtvolles Werk der spanischen Frührenaissance von 1527. Andere vorzügliche Beispiele aus der Zeit der Frührenaissance sind, um wenigstens noch einige andere zu nennen, ein Passionsretabel in der Kathedrale zu Palenzia (Tafel 307), das sehr gefällig gegliederte Retabel des

Augustinusaltares in der Kathedrale zu Saragossa (Tafel 308), das Hochaltarretabel in San Juan de los Reyes zu Toledo, das Retabel der beiden Seitenaltäre in S. Juan de la Penitencia, das Retabel im linken Querschiff von S. Maria zu Tarrasa und das an Bildwerk überreiche Hochaltarretabel in Espíritu Santo zu Salamanca. Beispiele aus der späteren Renaissance sind das Hochaltarretabel in S. Miguel zu Valladolid[68], das Hochaltarretabel in S. Ambrosio daselbst, das Hochaltarretabel in der Kathedrale zu Córdoba[69], das Hochaltarretabel in der Kirche Montesión zu Palma[70], das Hochaltarretabel in S. Pedro, in S. Lorenzo, S. Clara und S. Julián zu Sevilla sowie das sowohl durch die Fülle des Bildwerkes wie die Klarheit und Kraft der Architektur ausgezeichnete Hochaltarretabel in der Pfarrkirche zu Orduña.

Wo die erforderlichen Mittel und der nötige Raum vorhanden waren, ließ man es aber oft bei zwei Geschossen nicht bewenden, sondern türmte drei oder gar vier derselben aufeinander, den bekrönenden Aufsatz nicht eingerechnet. Dreigeschossige Retabeln gibt es beispielsweise in der Karmeliterkirche zu Manresa, in der Pfarrkirche zu Durango, in der Kirche des Escorial, in S. Catalina zu Sevilla, in Los Santos Juanes zu Valencia, in der Kathedrale zu Gerona, in S. Clemente zu Toledo, in der Kathedrale zu Ciudad Real, in S. Isabel zu Toledo, in der Kathedrale zu Guarda, in S. Vicente zu S. Sebastian, in der Kathedrale zu Burgo de Osma (Soria), in der Kapella des Colegio del Arzobispo zu Salamanca, in der Pfarrkirche zu Almudévar, in S. Maria la Antigua zu Valladolid (Tafel 310), in S. Maria zu Cáceres, in der Capilla del Obispo bei S. Andrés zu Madrid (Tafel 313), in Santiago zu Logroño (Tafel 314), in der Pfarrkirche zu Fonseca, in der Kathedrale zu Astorga und zu S. Domingo de la Calzada[71].

Großartige viergeschossige Retabeln begegnen uns in der Wallfahrtskirche zu Iciar (Alava), wo sich das schönste und eleganteste Frührenaissanceretabel dieser Art findet (Tafel 309), in der Pfarrkirche S. Madalena zu Tudela, in S. Pablo zu Palenzia, in der ehemaligen Zisterzienserkirche zu Poblet, in S. Maria del Palacio zu Logroño, in S. Andrés und in S. Juan de la Penitencia zu Toledo, in S. Clara zu Briviesca, in der Kathedrale zu Burgos und zu Palenzia, in S. Jerónimo zu Granada, das sich wohl des großartigsten dieser Retabeln rühmen darf (Tafel 312) u. a.

Die vertikale Teilung ist bei den zwei- und mehrgeschossigen Retabeln in allen Geschossen stets die gleiche, so daß die Gliederung des einen derjenigen des anderen durchaus entspricht. Die Zahl der Abteilungen, in welche die Geschosse geschieden sind, beläuft sich am häufigsten auf nur drei. In fünf sind die Geschosse meist nur bei großen Retabeln gegliedert, wie z. B. bei den Hochaltarretabeln in S. Jerónimo zu Granada, in der Wallfahrtskirche zu Iciar, in S. Magdalena zu Tudela, in S. Maria zu Cáceres und in S. Andrés zu Toledo, bei dem Retabel im Querschiff von S. Maria zu Tarrasa u. a. In sieben sehen wir sie bei sehr wenigen aufgeteilt, wie bei dem Hochaltarretabel der Kathedrale zu Ciudad Real und der ehemaligen Cisterzienserkirche Poblet.

Indessen gesellen sich sowohl bei dreiteiliger wie bei fünfteiliger Gliederung der Geschosse sehr oft zu den Hauptabteilungen Nebenabteilungen. Dieselben sind bald nur des seitlichen Abschlusses halber an den Seiten der Geschosse angebracht, bald lediglich als Trennungsglieder zwischen die Hauptabteilungen eingeschaltet, bald endlich sowohl an den Enden der Geschosse als auch zwischen den Hauptabteilungen angeordnet. Im zweiten und dritten Fall findet ein gefälliger rhythmischer Wechsel zwischen Haupt- und Nebenabteilungen statt.

Von den Hauptabteilungen heben sich die Nebenabteilungen in dreifacher Weise ab. Erstens dadurch, daß sie schmäler sind als jene, zweitens dadurch, daß sie ein

---

[68] Abb. bei J. Braun, Spaniens alte Jesuitenkirchen (Freiburg 1913) Tfl. 4 b.
[69] Abb. ebd. Tfl. 4a.
[70] Abb. ebd. Tfl. 3.
[71] Abb. in Christl. Kunst VI (1919/10) 124.

mehr oder weniger stark vortretendes Risalit bilden, endlich dadurch, daß sie stets nur eine Einzelfigur enthalten, während die Hauptabteilungen szenische Darstellungen aufzuweisen pflegen.

Nur selten treten die Hauptabteilungen als Risalit vor, die Zwischenabteilungen dagegen zurück. Ein gutes Beispiel bietet das auf Tafel 315 wiedergegebene Retabel in der Pfarkirche zu Tarrasa, andere das Hochaltarretabel in der Pfarrkirche zu Durango und das Retabel eines Nebenaltares in der Karmeliterkirche zu Manresa.

Die vertikale Gliederung der Retabelgeschosse findet ihre Fortsetzung nach unten gewöhnlich in dem nie fehlenden Sockel, der dadurch zu einem organischen Bestandteil des Retabels wird. Namentlich verhält es sich so bei den späteren Retabeln, bei denen eine selbständige Aufteilung des Sockels, wie die spanische Gotik sie der Predella zuteil werden ließ, eine Ausnahme ist. Etwas häufiger findet sich eine solche bei den Retabeln der frühen Renaissance, bei denen sie ersichtlich die Nachwirkung spätmittelalterlichen Brauches ist. Lehrreiche Beispiele einer von der Vertikalgliederung der Retabelgeschosse unabhängigen Gliederung des Sockels bieten z. B. das breitgezogene Hochaltarretabel der Pfarrkirche zu Arascués (Huesca), ein Retabel zu Las Casas (Huesca), das Hochaltarretabel zu Almudévar (Huesca), das Retabel des Altares der unbefleckt Empfangenen in der Kathedrale zu Tarazona, das Retabel der Capilla de S. Eugenio in der Kathedrale zu Toledo u. a. Es sind bezeichnenderweise zumeist Retabeln, die von dem spätgotischen Tafelretabel auch die seitlichen Rahmen bewahrt haben.

Wie die Predella der Gotik ist auch der Sockel der Renaissanceretabeln gewöhnlich reich mit bildlichem Schmuck ausgestattet. Die Fülle seines Bildwerkes und die Höhe, die er, gleichfalls in Nachahmung der spätgotischen Predella, nicht selten zeigt, lassen ihn sogar bisweilen, zumal bei eingeschossigen Retabeln, eher als unteres Retabelgeschoß, denn als Sockel erscheinen. In einigen vereinzelten Fällen ist unter dem Sockel sonderbarerweise noch eine nach beiden Seiten ausladende Predella angebracht, wie z. B. bei einem Retabel im oberen Claustro der Kathedrale zu Burgos und einem Retabel in der Kathedrale zu Palenzia.

Als Bekrönung zeigen die hier in Frage stehenden Retabeln bei weitem am häufigsten oberhalb ihrer mittleren Abteilung über dem diese oben abschließenden Gebälk einen ädikulaartigen Aufbau, an dessen Stelle jedoch auch wohl, wenngleich nur sehr vereinzelt, ein runder Aufsatz tritt, wie z. B. bei zwei Retabeln in der Kathedrale zu Córdoba und dem Retabel des dem hl. Ildefons geweihten Altares der Kathedrale zu Palenzia. Besteht das Retabel aus Haupt- und Nebenabteilungen, so entspricht der Ädikulaaufbau in der Regel nicht bloß der mittleren Hauptabteilung, sondern auch den sie beiderseits begleitenden Nebenabteilungen, weshalb er in solchen Fällen gewöhnlich dreiteilig ist (Tafel 312, 313). Die Seitenabteilungen des Retabels bleiben bald ohne bekrönenden Abschluß, bald erhalten sie als solchen einen Dreiecksgiebel, einen Segmentgiebel, einen halbkreis- oder einen trapezförmigen Aufsatz. Namentlich aber waren Wappenschilde mit den Wappen der Stifter eine sehr beliebte Bekrönung der Seitenabteilungen, die für die spanischen Renaissanceretabeln geradezu charakteristisch ist und auf zahlreichen dieser Retabeln, angefangen von der Frühzeit bis zur Spätzeit, wiederkehrt. Eine Ädikula baut sich bloß bei Retabeln der späten Renaissance über den Seitenabteilungen auf, wie z. B. bei den Hochaltarretabeln in S. Lorenzo und S. Pedro zu Sevilla, doch selbst bei solchen Spätwerken mehr ausnahmsweise.

Zweigeschossig ist der bekrönende Aufsatz selten. Ein besonderes interessantes Beispiel gewährt das Retabel der Scheitelkapelle des Chorumganges der Kathedrale zu Santiago de Compostela, ein ungemein reizendes Werk der Frührenaissance. Es wird durch Pilaster, die mit zierlichen Grotesken geschmückt sind, in drei Abteilungen aufgeteilt, an die sich beiderseits eine niedrigere Abteilung als seitlicher Abschluß des Retabels anfügt. Das auf den Pilastern ruhende unverkröpfte Gebälk ist mit Ornament wie übersponnen. Der das Retabel bekrönende, leicht und schlank

emporsteigende Aufsatz besteht aus hohem Hauptgeschoß, das durch Säulchen in zwei mit Rundbogennischen ausgestattete Abteilungen gegliedert und durch schwibbogenartige Verstrebungen abgestützt wird, und einteiliger mit rundbogigem Muschelgiebel abschließender Ädikula als Obergeschoß (Tafel 311).

Bisweilen weisen die Retabeln statt eines förmlichen Aufsatzes eine Überhöhung ihrer mittleren Abteilung auf, eine bei den französischen Renaissanceretabeln sehr beliebte Einrichtung. Das Gebälk, mit dem sie oben abschließen, mußte in diesem Falle natürlich in der Breite der Abteilung unterbrochen werden.

Bei eingeschossigen spanischen Renaissanceretabeln kommt eine solche Überhöhung nicht oft, und zwar fast nur bei Retabeln vor, die wegen der geringen Höhe des Raumes, in dem sie aufgestellt werden sollten, mit einem selbständigen Aufsatz nicht versehen werden konnte, wie z. B. bei den Retabeln der Altäre, welche in den Nischen der Außenseiten des im Schiff der Kirche befindlichen Coro der Stiftsherrn angebracht sind. Auch bei drei- und viergeschossigen Retabeln ist eine Überhöhung der Mittelabteilung des Retabels als Ersatz für einen Aufsatz im ganzen selten. Sie wirkt bei diesen Riesenbauten in der Tat zu matt. Am häufigsten begegnet sie uns bei zweigeschossigen Retabeln. Beispiele bieten ein Frührenaissanceretabel im Claustro der Kathedrale zu Alicante, ein Hochrenaissanceretabel in S. Ana zu Granada, das späte Hochaltarretabel in der Pfarrkirche zu Durango, zwei reizende Frührenaissanceretabeln in S. Juan de la Penitencia zu Toledo, das Retabel der Capilla de S. Eugenio in der Kathedrale zu Toledo, mehrere Früh- und Hochrenaissanceretabeln in der Kathedrale zu Córdoba, das Hochaltarretabel in S. Andrés zu Toledo u. a.

Wechseln im Retabel Haupt- und Nebenabteilungen, so wird entweder nur die mittlere Hauptabteilung überhöht, wie z. B. bei dem Hochaltarretabel in S. Maria del Palacio zu Logroño, oder es werden in seine Überhöhung auch noch die sie flankierenden Nebenabteilungen einbezogen, wie beispielsweise beim Hochaltarretabel im Colegio del Arzobispo zu Salamanca, dem Hochaltarretabel in der Kathedrale zu Guarda, dem Hochaltarretabel in der Pfarrkirche zu Almudévar.

Die Zahl der Retabeln, die weder mit Aufsatz noch mit Überhöhung ausgestattet sind, ist gering. Ein schönes, leider sehr schadhaftes zweigeschossiges Frührenaissanceretabel dieser Art in einer der Kapellen des linken Seitenschiffes von S. Maria de la Redonda zu Logroño trägt mitten über dem Gebälk eine kleine Kreuzigungsgruppe. Ein zweigeschossiges Frührenaissanceretabel im Claustro der Kathedrale zu Léon zeigt als Bekrönung einen von Putti unterbrochenen eleganten Kamm, der sich aus volutenartig gekrümmten, gegenständig zueinander angeordneten Delphinen zusammensetzt. Auf dem Gebälk des großartigen Hochaltarretabels in S. Clara zu Briviesca erhebt sich ein lebensgroßer, figurenreicher Kalvarienberg.

Eine Erinnerung an das schräg gestellte Rahmenwerk, mit dem man in der Zeit der Spätgotik in Spanien das Tafelretabel auszustatten pflegte, und zugleich ein Überrest desselben sind die gleichfalls schrägstehenden rahmenartigen Ansätze, mit denen verschiedene der architektonisch sich aufbauenden Renaissanceretabeln an ihren beiden Seiten ausgestattet erscheinen. Beispiele bieten das Retabel in der Kongregationskapelle von Santo Domingo zu Orihuela (Tafel 311), das Hochaltarretabel der Pfarrkirche zu Arascués, das Retabel des Hochaltares und des Rosenkranzaltares zu Almudévar, das Retabel des Altares der Immaculata in der Kathedrale zu Tarazona, das prächtige Hochaltarretabel der Kapelle des Colegio del Arzobispo zu Salamanca, das Retabel der Schloßkirche zu Tamarite al Mar, das Hochaltarretabel der Kathedrale von Santo Domingo de la Calzada, bei dem die Ansätze mit Statuetten besetzt sind[72]. Einen wirklichen Rahmen stellen diese Ansätze nicht mehr dar, wenn sie sich auch von dem Rahmenwerk der gotischen Tafelretabeln herleiten. Ein solcher stände auch mit dem architektonischen

[72] Abb. in Christl. Kunst VI (1909/10) 125 u. a.

Charakter der betreffenden Retabeln nicht im Einklang. Sie sind vielmehr lediglich seitliche Abschlußstücke. Darum hat man sie auch bei einigen, wie bei dem Retabel des Altares des linken Querarmes der Universitätskirche zu Sevilla und dem Retabel des Hochaltares der Kathedrale zu Burgo de Osma, einer Schöpfung des exzentrischen Juan de Juni, förmlich in die Architektur des Retabels hineingezogen, indem man den Sockel des letzteren sich unter den Ansätzen fortsetzen ließ. Bei anderen hat man an den Seiten eine Girlande, eine Fruchtschnur oder einen ähnlichen Behang frei herabfallend als schwache Erinnerung an einen Rahmen und als einen gewissen Ersatz für denselben angebracht (Tafel 315). Ein Behang dieser Art, der ein Retabel in der Karmeliterkirche zu Manresa schmückt, setzt sich aus aneinandergereihten Tafeln zusammen, die mit Bildern heiliger Angehörigen des Ordens bemalt sind.

Anzufügen bleibt noch, daß manche der spanischen Renaissanceretabeln vom Typus des Geschoßbaues, die den Hochaltar schmücken, nicht quer zum Altarraum gerichtet, sondern dem halbrunden oder polygonalen Chorhaupt dicht vorgebaut sind und deshalb gleich diesem im Grundriß die Form eines Halbkreises oder eines Dreiecks zeigen. Vorzügliche Beispiele einer solchen Anordnung bieten, um wenigstens einige zu nennen, die Hochaltarretabeln in S. Clara zu Briviesca, in S. Vicente zu S. Sebastián, in der Kathedrale zu Guarda (Nordportugal)[73], in der Pfarrkirche zu Durango, in der Kathedrale zu Santo Domingo de la Calzada, in S. Jerónimo zu Granada (Tafel 312), in S. Maria del Palacio und in Santiago zu Logroño (Tafel 314), in S. Maria la Antigua zu Valladolid (Tafel 310), in der Kathedrale zu Burgos, in der Kathedrale zu Burgo de Osma, in S. Clemente zu Toledo und in der Capilla des Obispo zu Madrid. Bemerkenswert ist, daß die meisten, ausgenommen das 1526 von Diego Guillén begonnene Retabel in S. Clara zu Briviesca, das, wie es scheint, von Daniel Forment († um 1537) geschaffene Hochaltarretabel der Kathedrale zu Santo Domingo de la Calzada, und das um 1547 vollendete Retabel in der Capilla des Obispo zu Madrid, erst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, also der entwickelteren Renaissance, angehören, wie auch der Charakter ihrer Architektur bekundet. Übrigens begegnete uns diese Art, das Retabel dem Chorhaupt einzugliedern, schon bei spätgotischen spanischen Hochaltarretabeln, wie z. B. bei dem Hochaltarretabel der Kathedralen zu Toledo und Oviedo, der Stiftskirche zu Lequeitio und der alten Kathedrale zu Salamanca. Sie war also keineswegs etwas Neues, sondern nur die Fortführung einer schon bestehenden Gepflogenheit.

Der stilistische Unterschied, der zwischen den älteren und den jüngeren Retabeln des Typus, den Retabeln der früheren und der späteren Renaissance sich bemerklich macht, besteht vornehmlich darin, daß bei jenen als Stützen des Gebälks leichte, elegant ornamentierte Pilaster sowie schlanke, reich gegliederte Kandelabersäulchen, bei diesen kräftige, schwere klassische Säulen mit bald glattem, bald kanneliertem Schaft vorherrschen, und daß die Architektur überhaupt bei den ersten einen ausgesprochen dekorativen, bei den letzten dagegen einen ebenso ausgesprochen konstruktiven Charakter zeigt. Die zahlreichen von älteren und jüngeren Retabeln gebotenen Abbildungen lassen diesen Stilwandel leicht erkennen. Eine Verminderung des Ornaments, mit dem die Retabeln der Frührenaissance meist förmlich überschüttet erscheinen, tritt bei den späteren nur in beschränktem Maße auf, wohl aber wird dasselbe bei letzteren, entsprechend der Massigkeit und Wuchtigkeit ihrer Architektur, schwerer, derber, anspruchsvoller. Nur wo und nur insoweit der nüchterne Herrerastil beim Retabel Eingang findet, verschwindet das Ornament von demselben.

Ein höchst bezeichnendes und lehrreiches Beispiel bietet der Hochaltar von S. Pablo zu Palenzia (Tafel 315). Es entstand in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, erfuhr aber gegen Ende desselben eine Erweiterung. Das ursprüngliche

[73] Abb. bei A. Michel, Histoire de l'art. IV 2 (Paris 1911) 986.

Retabel, ein echtes Werk der spanischen Frührenaissance, besteht aus drei Geschossen, die vertikal in je fünf Abteilungen geschieden sind. Die beiden oberen enthalten Nischen mit Einzelstatuen, das untere, welches in zwei Zonen aufgeteilt ist, weist Reliefdarstellungen aus dem Jugendleben des Herrn auf, ausgenommen das Mittelfeld, das in der Zeit des Spätbarocks umgestaltet wurde. Bei der Vergrößerung, die dem Retabel im ausgehenden 16. Jahrhundert zuteil wurde, fügte man ihm zwei mächtige, zweigeschossige schmucklose Anbauten im Herrerastil an und schob außerdem zwischen sein oberes Geschoß und seine ädikulaartige Bekrönung ein dreiteiliges viertes Geschoß in demselben Stile ein, indem man zugleich die Aufsätze, welche auf den Seitenabteilungen des ursprünglichen Retabels sich erhoben hatten, auf die neuen Seitenstücke übertrug.

2. Das Retabel des Barocks. Die Zahl der Retabeln, welche das Barock geschaffen hat, beläuft sich ins Ungemessene. Ob man in Italien, in Deutschland, in Österreich, in der Schweiz, in den Niederlanden, in Frankreich, in Spanien, in Ungarn und Polen eine Kirche besucht, überall begegnet man einer Fülle derartiger Retabeln, vor der geradezu verschwindet, was noch an älteren Altaraufsätzen vorhanden ist. Der Grund für diese Überproduktion an Retabeln — denn man darf von einer solchen zweifellos in der Zeit des Barocks reden — lag zum Teil in den äußeren Verhältnissen, zumal in dem Aufschwung und in der Verallgemeinerung, welche die kirchliche Kunst damals wieder nahm; hauptsächlich aber haben wir ihn in dem Wiedererwachen, in dem großartigen Aufblühen und in der kräftigen Betätigung des religiösen Geistes und Lebens zu suchen, welche sich als Frucht der Reformtätigkeit des Tridentiner Konzils im 17. Jahrhundert allenthalben bemerklich machten. Manche Altäre waren bis dahin ohne Retabel und ohne jeden Ersatz desselben, zumal Nebenaltäre; bei anderen hatte man sich, anstatt sie mit einem Retabel zu versehen, damit begnügt, an der hinter ihnen befindlichen Wand eine Malerei oder einen Behang anzubringen. Das Barock war anderen Sinnes. Es wollte und schaffte nach Möglichkeit für alle Altäre ein Retabel. Ein lehrreiches Beispiel liefert die Baugeschichte der Zisterzienserkirche zu Waldsassen in der Oberpfalz. Als dieselbe zu Ende des 17. Jahrhunderts neu gebaut wurde, fertigte der Jesuitenbruder Hörmann 1688 auf einmal für alle zwölf Altäre, mit denen dieselbe ausgestattet werden sollte, Entwürfe zu Retabeln an. Aus dem Mittelalter, ja selbst aus der Zeit der Renaissance dürfte sich zu einem solchen Vorgehen wohl kaum eine Parallele nachweisen lassen.

Ein Retabeltypus erscheint freilich in der Zeit des Barocks ganz ausgeschaltet, der Typus des Flügelretabels, selbst in Deutschland. Wie verbreitet er dort auch im Mittelalter war, und wie zäh er sich auch daselbst noch im 16. Jahrhundert zu behaupten gewußt hatte, im 17. Jahrhundert verschwindet er in kürzester Frist von dem Schauplatze.

Nicht aufgegeben wird der Typus des Tafelretabels. Dasselbe findet sogar in der Zeit des Barocks, besonders aber des Spätbarocks und des Rokokos, gegenüber dem Brauch des ausgehenden Mittelalters und des 16. Jahrhunderts eine erhöhte Pflege. Zahlreich sind die Retabeln dieses Typus, die uns beispielsweise in den Kirchen von Rom, Florenz, Modena und Vercelli sowie namentlich aber in denjenigen von Mailand und Neapel begegnen. Auch in Spanien, in Österreich und in Deutschland, zumal in Süddeutschland, gibt es reichlich derartige Retabeln, während ich solche in Frankreich und Belgien minder häufig angetroffen habe.

Der Rahmen dieser barocken Tafelretabel ist bald rundbogig, bald viereckig, bald oval, bald überhöht, bald gebrochen und mit Einsprüngen versehen, bald ausgebaucht oder geschweift, je nachdem Zeitgeschmack und Stil eine ruhigere oder bewegtere, eine regelmäßige oder regellose Form der Umrahmung forderten. Einen sehr freien, willkürlichen Lauf zeigt besonders das Rahmenwerk mancher Tafelretabeln in der Zeit des Rokoko, während das Barock des 17. Jahrhunderts für dasselbe eine strengere bevorzugt.

Mit Ornament ist der Rahmen vielfach nur sehr mäßig ausgestattet. Bisweilen besteht er sogar lediglich aus einer mehr oder weniger breiten Karniesleiste. Indessen entstanden auch manche barocke Tafelretabeln mit reichornamentiertem Rahmenwerk. Das Barock des späten 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts schmückt den Rahmen gern mit schweren Akanthusranken und Akanthusblattwerk, das Rokoko umwindet ihn mit zierlichen Girlanden, behängt ihn mit eleganten geschnitzten Draperien, besetzt ihn mit starrendem oder flammendem Muschelschnörkel, belebt ihn mit geflügelten Engelsköpfchen, umhüllt ihn mit Wolkenballen, läßt aus diesen Strahlen hervorschießen oder in ihnen sich Engelchen oder Putti wiegen, wie es gerade der Laune und Phantasie der Rokokokünstler gefiel.

Es sind nicht selten sehr originelle Gebilde, diese barocken Tafelretabeln. Tafel 323 veranschaulicht ein derartiges Retabel aus Reuth in der Oberpfalz (BA. Kemnath), dessen Bilder, zwei Gemälde, in einer solchen Breite mit mächtigen Akanthusranken umrahmt sind, daß es in seiner Gesamterscheinung an eine Riesenmonstranz erinnert. Bei einem gleichartigen Retabel zu Altenstadt in der Oberpfalz (BA. Kemnath) sind in die Akanthusranken die geschnitzten Halbfiguren von dreizehn der heiligen Nothelfer eingefügt; die Figur des vierzehnten, des hl. Vitus, steht in der Nische, welcher das Rankenwerk als Einfassung dient (Tafel 323)[1]. Das Retabel eines Seitenaltares zu Eslarn in der Oberpfalz (BA. Vohenstrauß) stellt einen Baumstamm dar, aus dem sich schweres Akanthusrankenwerk entwickelt, die Umrahmung des als Retabelbild dienenden Gnadenbildes[2]. Lehrreiche Beispiele von Rokokotafelretabeln finden sich in der Hofkirche St. Michael zu Berg am Laim bei München, in der Kirche des Klosters Ettal und manchen andern bayerischen Kirchen.

Architektonische Motive erscheinen seltener am Rahmen angebracht. Am häufigsten finden sie sich noch bei Rokokoretabeln. Sie bestehen übrigens nur in Volutenstützen, in Pilastervorlagen, die oben und unten sich zu Voluten entwickeln, in phantastisch gestalteten Säulen und in geschweiften Simsen. Stets haben sie nur dekorative Bedeutung; einen architektonischen Charakter erhielt das Retabel durch diese rein malerisch angewandten architektonischen Motive in keiner Weise.

Bisweilen sind die barocken Tafelretabeln der Architektur der Wand, an der sie angebracht sind, so eingeordnet, daß sie scheinbar eine Art von Wandretabel bilden. Es ist das namentlich in italienischen Kirchen der Fall. Eine Veränderung an der architektonischen Gliederung der Wand fand dabei nicht statt. Höchstens wurden die das Tafelretabel seitlich begrenzenden Wandpilaster durch Halbsäulen ersetzt oder durch solche verstärkt und auf dem Gebälk der Wand oberhalb des Retabels Giebelstücke als Bekrönung aufgestellt. Tafelretabeln, welche in dieser oder ähnlicher Weise der Architektur der Wand eingegliedert sind, sind besonders in den Kirchen Neapels häufig. Zu Rom finden sich gute Beispiele in S. Ignazio und in S. Luigi dei Francesi.

Die Verquickung eines Tafelretabels mit einem architektonisch sich aufbauenden Retabel kommt seltener vor. Interessante Beispiele bieten die nach Berninis Zeichnungen ausgeführten Retabeln im Querschiff von S. Maria del Popolo zu Rom (Tafel 316) und das gleichfalls von Bernini entworfene Hochaltarretabel in S. Tom-

[1] Die Abbildung der beiden Retabeln verdanke ich der Güte des Herrn Konservators Prof. Dr. F. Mader zu München.

[2] Abb. in Kd. in Bayern, Oberpfalz 8 (B. A. Vohenstrauß) 20.

maso zu Castel Gandolfo, bei welch letzterem ein großes ovales Retabelbild, das von Engeln getragen wird, in völlig willkürlicher und unorganischer Weise zwischen den Säulen eines mächtigen Ädikulabaues eingefügt ist[3], so daß es scheint, als sei es lose vor das Gebälk desselben aufgehängt.

So wenig selten nun aber auch barocke Tafelretabeln waren, den herrschenden Typus vertraten sie keineswegs. Das waren vielmehr die Retabeln vom Typus des architektonischen Aufbaues. Bezeichnend für die Zeit des Barocks ist deren ausgesprochene Vorliebe für mächtige, hochaufstrebende architektonische Retabelbauten, wie sie bis dahin nicht geschaffen worden waren. Es war nicht bloß Freude am Massenhaften, am Gewaltigen, an kraftvoller Wirkung, am Überwältigenden, welches nun dazu führte, derartige Retabeln durchaus zu bevorzugen. Jene Vorliebe hatte einen tieferen Grund. Man sah in dem Retabel nicht sowohl einen Schmuck des Altares als vielmehr einen Schmuck des Gotteshauses oder betrachtete es doch wenigstens ebensosehr von diesem wie von jenem Standpunkte. Man wollte daher, daß es in Höhe und Breite, in Gliederung und Ausdruck seiner Umgebung angepaßt werde, daß es sich in aller Beziehung harmonisch in dieselbe einordne.

Man hatte schon im ausgehenden Mittelalter in Deutschland und Spanien es vielfach als einen dem mittelalterlichen Retabel anhaftenden Mangel empfunden, daß dasselbe zu niedrig, zu unbedeutend war, daß es zu wenig dem Raume eingegliedert erschien, in dem es sich befand. Daher in Spanien das Bestreben, das Retabel in die ganze Breite des Altarraumes zu dehnen und zugleich Bilderreihe auf Bilderreihe zu häufen, um auf diese Weise eine der Höhe und Breite des Raumes entsprechende Bilderwand zu schaffen. In Deutschland aber, wo durch die Flügel in ausreichendem Maße für eine eindrucksvolle Breitenwirkung des Retabels gesorgt war, baute man, um auch die passende Höhe zu erzielen, auf demselben einen turmartigen, kühn ansteigenden Aufsatz auf. Allein jene doch so natürliche Forderung, daß das Retabel des Altares nach Möglichkeit seiner Umgebung eingepaßt werden müsse, vermochte weder im ausgehenden Mittelalter noch in der Zeit der Früh- und Hochrenaissance durchzudringen, sich allgemein Gehör und Geltung zu verschaffen, nicht einmal in Italien, am wenigsten aber in Frankreich.

Erst die Zeit der Spätrenaissance und des Barocks brachte hierin Wandel, und zwar nicht bloß allgemein, sondern auch in so durchgreifender Weise, daß man nunmehr in das Extrem verfiel, nach der entgegengesetzten Seite übertrieb und der Wirkung zuliebe mit Vorzug Retabelbauten aufführte, die nicht weiter ein Zubehör zum Altar und einen Schmuck desselben, als vielmehr ein Ausstattungsstück des Chores oder der Kapelle, in welcher der Altar seinen Platz hatte, darstellten. Es waren Berge von Stein, Holz oder Stuck, was man aufeinandertürmte, Riesenbauten, denen gegenüber die Hauptsache, der Altar, oft geradezu verschwand oder doch zur Bedeutungslosigkeit herabsank; ein Mangel, den wir freilich in Spanien schon bei den bis zum Gewölbe aufsteigenden Retabeln der Gotik und der Renaissance häufig wahrnehmen, der aber im Barock allgemein wird.

Eine andere Eigenschaft der architektonischen Retabeln des 17. und 18. Jahrhunderts ist ihre große Mannigfaltigkeit. Allerdings lassen sie sich in ihrer Hauptform auf eine kleine Zahl von Typen zurückführen, allein innerhalb dieser Typen herrscht im Aufbau und in der Gliederung der Retabeln denkbar größter Wechsel. Er hatte seine Ursache zum Teil in der Selbstherrlichkeit und der Willkür, mit der die Barockkünstler den Eingebungen ihrer Laune und ihrer Phantasie zuliebe in der Behandlung der architektonischen Gliederung und der Weise des Aufbaues verfuhren. Ein objektiver Grund für jene Mannigfaltigkeit aber lag in der Spärlichkeit des bildlichen Schmuckes der Barockretabeln. Bei den Retabeln des Mittelalters eignete dem Bildwerk derselben eine außerordentliche

[3] Abb. bei M. v. Böhn, Lorenzo Bernini (Bielefeld 1912) 79.

Mannigfaltigkeit; auf Verschiedenheit in der Ausgestaltung ihres Rahmenwerkes brauchten deshalb die mittelalterlichen Meister wenig Bedacht zu nehmen. Verlieh ja doch der bildliche Schmuck ihnen einen mehr als ausreichenden Wechsel. Beim Barockretabel zeigt sich dagegen im Bildwerk eine äußerste Beschränkung, um so mehr gebot es sich also bei ihm, in seine Architektur möglichsten Wandel zu bringen, um einer eintönigen Wirkung der Retabeln vorzubeugen. Lehrreich sind auch in dieser Hinsicht die schon erwähnten Entwürfe, welche Bruder Hörmann 1688 zu zwölf Altären für die neue Klosterkirche zu Waldsassen anfertigte. Statuen und Gemälde waren für dieselben nur in sehr geringem Maße vorgesehen. Um so wechselvoller aber hat Hörmann deshalb die Architektur der Retabeln ausgewirkt. Zwar zeigen alle den gleichen Typus; alle sind Ädikulä. Allein welch überraschende Mannigfaltigkeit innerhalb dieses Typus, Mannigfaltigkeit in der Bildung der Sockel, der Säulen, der Pilaster, der Gruppierung der Säulen und Pilaster, des Kranzgesimses — ein vollständiges Gebälk fehlt meist —, der Flächenbelebung, des bekrönenden Abschlusses. Immer neue Formen oder doch wenigstens neue Verbindungen. Hörmann ist, man erkennt das auf den ersten Blick, geradezu darauf ausgegangen, unter möglichster Wahrung der Einheitlichkeit des Typus die Retabeln so auszubilden, daß keines dem anderen gleich erscheine (Tafel 322). Für den Hochaltar und den Laienaltar beschied er sich sogar nicht mit einer Zeichnung, sondern ersann deren zwei.

Das architektonisch sich aufbauende Barockretabel tritt in zwei Hauptformen auf, als dreiteilige Architektur und als Ädikula; zwei Formen, die wir bereits als die Hauptformen auch des Renaissanceretabels des 16. Jahrhunderts kennenlernten. Das Barock hat sie also nicht neu geschaffen, sondern als Erbe der Früh- und Hochrenaissance übernommen, es entwickelte sie jedoch gemäß seiner eigenen Auffassung, seinem eigenen Geschmack und seinen besonderen Stileigentümlichkeiten weiter, oder besser gesagt, es hat sie mannigfach, und zwar oft genug recht gründlich umgemodelt. Sie erlitten dabei namentlich in der Zeit des späteren Barocks und des Rokokos so einschneidende und so umfassende Veränderungen, daß die Retabeln sie häufig nur mehr im großen und ganzen zur Schau trugen, ja in zahlreichen Fällen bloß noch eben an sie erinnerten.

Die Verbreitung, deren sich die beiden Formen in den verschiedenen Teilen des Abendlandes erfreuten, war keineswegs überall die gleiche. In Italien herrschte bereits seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts bei den Retabeln die Ädikula vor. Zwar kamen dreiteilig sich aufbauende dort auch noch in der Spätzeit des 17. Jahrhunderts, ja selbst noch im 18. mehrfach vor. Interessante Retabeln dieser Art, die der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstammen, finden sich beispielsweise in der Theatinerkirche und in anderen Kirchen Lecces in Apulien. Im Gesú daselbst ist das Retabel des Hochaltares sogar fünfteilig (Tafel 317). Indessen bildeten dreiteilig sich aufbauende Retabeln in Italien schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur eine kleine Minderheit.

Anders wie in Italien verhielt es sich in Spanien und in Frankreich. In Spanien behauptete bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts der Typus des mehrgeschossigen Retabels seinen Vorrang, nur wurde in der Spätrenaissance die Architektur solcher Retabeln immer kräftiger, massiger, derber. Mit dem Einsetzen des Barocks tritt der Typus jedoch vom Schauplatz ab. Größere Retabeln, zumal die Hochaltarretabeln, zeigten nun mit Vorliebe den Charakter eines eingeschossigen dreiteiligen Aufbaues (Tafel 319 und 320); bei kleineren Barockretabeln war der Typus der einteiligen Ädikula gebräuchlicher (Tafel 321), wenngleich auch bei diesen der Typus des dreiteiligen Aufbaues sehr häufig zur Anwendung kam. Daß man namentlich bei größeren Retabeln den letzteren bevorzugte, hatte wohl einen doppelten Grund. Erstens war das eingeschossige dreiteilige Retabel nur eine Vereinfachung des bis dahin so beliebten zwei- oder mehrgeschossigen. Die zwei oder mehr Geschosse des letzteren sind in ihm unter Beibehaltung der Gesamthöhe des Retabels zu einem

einzigen mächtig aufstrebenden Geschoß verschmolzen. Es bedeutete deshalb das dreiteilige Retabel nur bezüglich der Zahl der Geschosse eine Abweichung von dem allenthalben tief eingewurzelten Typus, im übrigen war es eine Fortführung desselben. Zweitens gestattete Dreiteiligkeit des Aufbaues, dem Retabel jene überwältigende Breite zu geben, die man in Spanien schon im ausgehenden Mittelalter nur ungern bei diesem vermißte, während der einteilige Ädikulatypus über eine mäßige Breite hinauszugehen nicht erlaubte. Erst im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts bürgert sich die Ädikula auch beim Hochaltarretabel in erhöhterem Maße ein. Daß aber selbst zur Zeit des Rokokos das dreiteilig sich aufbauende Retabel in Spanien noch keineswegs außer Verwendung gekommen war, und daß damals selbst Nebenaltäre noch mit solchen versehen wurden, zeigt beispielsweise das Retabel eines Seitenaltares der Jesuskirche bei Tortosa.

Auch in Frankreich waren bis tief in das 18. Jahrhundert hinein beide Typen in Gebrauch, und zwar wie in Spanien bei Hochaltarretabeln vornehmlich der Typus des dreiteiligen Aufbaues (Tafel 318), bei den übrigen Retabeln aber mit Vorzug der einteilige Ädikulatypus. Eine eigenartige Auswirkung hat der erste Typus bei dem Retabel eines Nebenaltares in der Kirche Notre-Dame de la Couture zu Le Mans gefunden (Tafel 318), bei dem die mittlere Abteilung vor die nach innen sich krümmenden seitlichen weit vortritt.

In Deutschland, Österreich, der Schweiz und den Niederlanden gewinnt der Ädikulatypus bereits im frühen 17. Jahrhundert die Überhand, jedoch ist die einteilige Ädikula im Süden Deutschlands und in den österreichischen Ländern bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts nach dem Vorbild der einheimischen Retabeln des ausgehenden Mittelalters und im Festhalten an dem bei diesen beliebten Brauch sehr oft mit festen flügelartigen seitlichen Ansätzen versehen, mit weit ausladenden, mächtigen Konsolen nämlich, die aus den Seiten des Sockels herauswachsen und unter einem Volutenbogen, der bald von Säulchen gestützt ist (Tafel 324), bald armartig vorkragt (Tafel 324), eine Statue tragen. Barockretabeln von dreiteiligem Aufbau zeigen im 17. Jahrhundert — im 18. sind solche selten — mit Vorzug die Eigentümlichkeit, daß nur ihre Mittelabteilung auf einem Sockel sitzt, die Seitenabteilungen dagegen sich auf konsolenartigen seitlichen Ausladungen des Sockels erheben.

In stilistischer Hinsicht scheiden sich die Retabeln des 17. und 18. Jahrhunderts in Retabeln des Frühbarocks, des Hochbarocks, des Spätbarocks oder des Rokokos und des Klassizismus, doch ist auch hier festzuhalten, daß sich weder im allgemeinen die Grenzen dieser Stilstufen genau gegeneinander festlegen lassen, noch daß es möglich ist, jedes einzelne Retabel mit Sicherheit einer bestimmten dieser Stufen zuzuweisen.

Die Retabeln des Frühbarocks unterscheiden sich von denjenigen der Hochrenaissance vor allem durch größere Massigkeit und das Streben nach kräftigerer Wirkung. Sockel, Säulen, Gebälk und Giebel werden schwerer, derber, energischer profiliert. Die Säulen werden verdoppelt, und die so verdoppelten Säulen bald nebeneinander, bald versetzt zueinander angeordnet. Das Gebälk geht nach wie vor ohne Unterbrechung durch, bildet aber oberhalb der Säulen energisch vortretende Verkröpfungen. Der Giebel baut sich, falls zwei Säulen das Gebälk tragen, nur über den beiden mittleren auf und zeigt deshalb noch keine Verkröpfungen. Auch ist er in der Regel noch nicht in der Mitte durch eine Statue oder einen tafelförmigen Aufsatz durchschnitten. Hinter dem Giebel erhebt sich nur bei ganz vereinzelten Beispielen, wie bei dem stattlichen Retabel in der Scuola di S. Giovanni Evangelista zu Venedig, ein attikaartiger Aufsatz. In S. Fidele zu Mailand ist hinter dem Giebel des Retabels des Ignatiusaltares der von Engeln und

Strahlen umgebene Name Jesu angebracht, jedoch nicht sowohl als Ergänzung des Retabels als vielmehr zur Füllung des Bogenfeldes der Nische, in welcher Altar und Retabel aufgestellt sind. Ornament ist nur spärlich an den Frühbarockretabeln zur Verwendung gekommen, da dieselben nicht durch reichen Schmuck, sondern durch wechsel- und kraftvolle Architektur wirken sollten. Sie zeigen deshalb auch sowohl im ganzen Aufbau wie in der Bildung der einzelnen architektonischen Glieder die gleiche Energie, ja Strenge wie die Hochrenaissanceretabeln.

Die Zahl der Frühbarockretabeln ist nicht sehr groß. Sie kommen nur in Italien vor, wenigstens sind mir außerhalb Italiens Beispiele nicht begegnet. Hier schließt sich an das Hochrenaissanceretabel alsbald das Hochbarockretabel an. Der Typus, den die Frühbarockretabeln vertreten, ist der schlichte Ädikulatypus, was bei der vorherrschenden Stellung, deren dieser sich schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Italien erfreute, leicht begreiflich ist.

Das Frühbarock zeigt noch keine, jedenfalls aber noch keine merklich hervortretende Neigung zu einer Verbildung des Retabels. Im Hochbarock tritt hierin jedoch ein Wechsel ein. Nun beginnt eine Entwicklung, die in langsamem, aber stetigem Fortschreiten eine gründliche Verbildung des Retabels, wie es durch die Hochrenaissance geschaffen worden war, herbeiführte. Dieselbe betrifft nicht bloß den Aufbau des Retabels in seiner Ganzheit, sie äußert sich auch in der willkürlichen Umwandlung und Verwendung der einzelnen Architekturglieder, in der Entartung und Regellosigkeit der Formensprache und in der Verwilderung der Ornamentierung. In allem dem steht sie ausgesprochen im Zeichen der Übertreibung. Ein überwältigend wirkender Aufbau, kraftstrotzende Gliederung, starke Gegensätze von Licht und Schatten, malerische Anordnung und Gruppierung der Architektur, reiches, saftiges, quellendes Ornament, Leben und Bewegung im ganzen wie in allen einzelnen Teilen, das sind die Ziele, welche das Hochbarock bei den Retabeln, die es schafft, anstrebt. In seinem ersten Entwicklungsabschnitt, d. i. bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts, zeigt es freilich noch ein gewisses Maß von Zurückhaltung, von Gesetzmäßigkeit und von Festhalten an den bisherigen künstlerischen Überlieferungen, doch macht die Verbildung des Retabels schon in dieser Zeit bedeutende Fortschritte. Am ausgiebigsten erfolgte sie begreiflicherweise an großen Retabeln, wie den Hochaltarretabeln und den mächtigen, an der Querwand der Querschiffe errichteten Retabeln.

Das Hochbarock läßt keinen Bestandteil des Retabels unberührt. Der Sockel wird höher, massiger. Die Untersätze der Säulen werden der nun für diese beliebten Stärke entsprechend breiter, treten kräftiger aus dem Sockel heraus und setzen sich am Unterbau gern als Risalite bis zum Boden fort. Auch sind häufig an ihrer Stelle als Träger der Säulen wuchtige, mit derbem Ornament bedeckte Konsolen dem Sockel vorgelegt.

Die Säulen werden schwerer, kraftstrotzender, wechseln mit Halbpfeilern ab, werden lockerer zueinander angeordnet, gehäuft und in diesem Falle gern kulissenartig oder versetzt aufgestellt. Statt kannelierter und glatter Säulen bringt das Hochbarock am Retabel gern gedrehte an, deren Windungen man um das Ende des 17. Jahrhunderts gewöhnlich üppiges Rankenwerk einfügt, um die Pracht der Säulen (Tafel 317, 321) zu steigern.

Das Gebälk wird höher, wuchtiger; sein Sims ladet weiter aus. Über den Säulen bildet es keck vorspringende Verkröpfungen. In der Mitte erscheint es dem riesigen Retabelbild zuliebe, das man sonst dem Aufbau nicht hätte einfügen können, oft völlig unterbrochen oder doch so weit beseitigt, daß nur das Kranzgesims übriggeblieben ist, das dann bald gerade durchgeht, bald im Bogen um das rundbogig abschließende Retabelbild herumgeführt ist, bald in Form eines Segment- oder Dreieckgiebels sich zwischen den seitlichen Verkröpfungen des Gebälks aufbäumt. Der Sims des Gebälks ist häufig von Konsolen abgestützt, der Fries oft mit

Rankenwerk, Engelköpfchen und sonstigem Ornament belebt sowie über dem Scheitel des Bildes mit einer prunkvollen Kartusche besetzt (Tafel 317).

Der Giebel ist in der Regel durch bloße Giebelstücke ersetzt, zwischen denen sich ein ädikulaartiger, mit einer Statue, einem Relief oder einem Gemälde ausgestatteter Aufbau erhebt. Die Giebelstücke verlaufen bald gerade, bald erscheinen sie segmentförmig oder geschweift gekrümmt, sind über den Verkröpfungen des Gebälkes häufig gleichfalls verkröpft, sind in der Spätzeit des 17. Jahrhunderts am oberen Ende oft volutenförmig aufgerollt und tragen gern ruhend hingelagerte oder stehende Figuren von Engeln, Heiligen oder allegorischen Frauengestalten. Der Aufbau, der sich zwischen ihnen erhebt, ist hier mit Säulchen, dort mit Pilastern ausgestattet und bald mit einem Ganzgiebel, bald mit Giebelstücken, bald mit einer ornamentalen Bekrönung als Abschluß versehen. Fehlen über dem Gebälk die Giebelstücke und zeigt das Retabel über ihm nur einen Ädikulaaufsatz, so bieten die Volutenstützen, die in diesem Falle den von Gebälk und Aufsatz gebildeten Winkeln eingefügt zu sein pflegen, einen Ersatz für die beiseite gelassenen Giebelstücke. Steigt über dem Gebälk ein vollständiger Segment- oder Dreieckgiebel auf, so ist derselbe regelmäßig an seinen Enden mit Verkröpfungen versehen, deren Zahl durch die Zahl der unter ihnen angebrachten Säulen bestimmt wird, hinter dem Giebel aber erhebt sich ein attika- oder ädikulaartiger Aufbau (Tafel 317).

Eine Änderung in seiner Gesamtanlage erfährt das Retabel unter dem Einfluß des Hochbarocks insofern, als schon in ihm Retabeln auftreten, die, statt in gerader Flucht zu verlaufen, nach innen gekrümmt erscheinen. Jedoch ist diese Einbiegung bis zum Spätbarock noch keineswegs häufig, wie sie auch bis dahin gewöhnlich mäßig zu sein pflegte.

Was das Ornament der Retabeln des Hochbarocks anlangt, so muß man zwischen Retabeln, die aus Stein bestanden, und Retabeln, die aus Holz oder Stuck gemacht waren, unterscheiden. Bei jenen, die meist aus kostbarem Marmor angefertigt wurden, hält man in der Regel an der Schmucklosigkeit des Spätrenaissanceretabels fest. Die Retabeln dieser Art sollten allein durch ihre wuchtige Architektur und die Schönheit ihres Materials glänzen, nicht durch ornamentale Zutaten, die ja auch, wenn nicht mit großer Zurückhaltung angewandt, beide, namentlich aber das herrliche Material leicht hätten beeinträchtigen können. Anders wie mit den Steinretabeln stand es jedoch mit den Holz- und Stuckretabeln. Bei ihnen bürgert sich im Barock mancherorten, besonders in Deutschland, in Spanien und im Süden Italiens, schon zu früher Zeit in so ausgiebigem Maße Ornament ein, daß sie oft genug mit den Retabeln der Frührenaissance an Fülle des Dekors wetteifern, der sich zwar an Adel, Feinheit, Mannigfaltigkeit und Schönheit nicht im entferntesten mit dem der Frührenaissanceretabeln zu messen vermag, ihn aber durch seine saftstrotzenden schweren Formen an üppiger, pomphafter Wirkung weit übertrifft. Besonderen Prunk entfaltete das Barock in der Verzierung der mächtigen gewundenen Säulen, mit denen es das Retabel auszustatten, und die es zumal in der Spätzeit des 17. Jahrhunderts mit prächtigen Gewinden oder saftigem Rankenwerk, zumal Weinranken, spiralförmig zu umziehen liebte. Zahlreiche Retabeln aus jener Zeit, die sich in Deutschland und Österreich, in der Schweiz, in Spanien, in Frankreich und in Italien erhalten haben, legen nicht nur Zeugnis dafür ab, sondern bekunden auch die weite Verbreitung, deren sich jene Gepflogenheit damals erfreute. In Italien begegnen uns namentlich im tiefen Süden, wie zu Tarent, Grottaglie, Lecce u. a. manche Barockretabeln aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die mit gedrehten und umkränzten Säulen ausgerüstet sind (Tafel 317). In Deutschland ist unter den zahlreichen Retabeln dieser Art eines der hervorragendsten das Hochaltarretabel der ehemaligen Jesuitenkirche zu Paderborn, eine Nachbildung des Hochaltarretabels der Kölner Jesuitenkirche, bei dem jedoch die Sprache des Frühbarocks, die letzterem eignet, in die des Hochbarocks, wie er zu Ende des 17. Jahrhunderts herrschte, übersetzt wurde. Es baut sich in zwei

Geschossen auf, von denen das höhere untere beiderseits je vier, das niedrigere obere beiderseits je zwei mit Weinreben umgebene gewundene Säulen aufweist. Bei der vorderen der vier Säulen des Untergeschosses treiben allerliebste Putti in den Ranken ein fröhliches Spiel[4]. Ein besonders bemerkenswertes Beispiel in Süddeutschland ist das Hochaltarretabel der St.-Kajetans-Kirche zu München[5].

Natürlich trugen die Retabeln des Hochbarocks nicht ausnahmslos alle angeführten Eigenarten zur Schau. Zu vollem barocken Prunk und vollem barocken Leben entfalten sie sich zudem erst um das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts. Am fortgeschrittensten erscheint das Barock um diese Zeit in den spanischen, französischen, deutschen und süditalienischen Retabeln, bei denen auch auf eine üppig reiche Ornamentierung meist großes Gewicht gelegt ist, am ruhigsten, schlichtesten und strengsten bei den römischen, von denen sogar manche, die erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstanden, sowohl in ihrem Gesamtaufbau wie in der Bildung ihrer einzelnen Bestandteile und in ihrer spärlichen Ornamentierung noch den Spätrenaissanceretabeln sehr nahekommen. Freilich sind diese auch meist aus Marmor angefertigt.

Die Periode des Spätbarockretabels beginnt in der Frühzeit des 18. Jahrhunderts und dauert bis etwa in das dritte Viertel desselben. Etwa die zweite Hälfte dieser Zeit entfällt auf das Rokokoretabel. Es ist nicht möglich, in großen Zügen ein völlig entsprechendes Bild des Spätbarockretabels zu entwerfen. Wenige Zeiten haben eine solche Menge von Retabeln geschaffen wie die des Spätbarocks einschließlich des zu ihm gehörenden Rokokos, keine andere hat es gegeben, in der so sehr sich Willkür und kurzlebige Mode im Retabelbau geltend machten, wie es in ihr geschah. Daher in dieser Periode eine Mannigfaltigkeit in der Bildung des Retabels, wie sie bis dahin niemals zutage getreten war, und zwar selbst in dem gleichen Lande, ja in denselben engeren Bezirken. Wohl hielt man hinsichtlich des Typus im allgemeinen an dem herkömmlichen Aufbau fest, in der Ausgestaltung desselben ging jeder jedoch unter Hintansetzung der bisherigen Gepflogenheiten seine neuen und eigenen Wege, wie es seinem persönlichen Geschmack, seiner Phantasie, seiner Laune und der augenblicklichen Mode entsprach.

Man hat über die Retabeln des Spätbarocks oft hart abgeurteilt, ganz im Gegensatz zu der Zeit, welche dieselben entstehen sah. Damals galten sie als der Ausbund aller Schönheit und des auserlesensten Geschmackes, später als Erzeugnisse einer zügellosen verbildeten und verwilderten Phantasie und als arge Verirrungen, deren Schöpfern man höchstens eine gewisse technische Fertigkeit zubilligte. Die Wahrheit liegt in der Mitte. Die Zeitgenossen haben über diese Retabeln zu gut, die nachfolgenden Zeiten unter dem Einfluß der Wertschätzung, die man wieder den Meisterwerken des Mittelalters entgegenzubringen gelernt hatte, zu herb und zu einseitig geurteilt. Was man auch immer zu ihrem Tadel sagen mag und sagen kann, auf keinen Fall lassen sich ihnen drei Vorzüge absprechen, die mit vielen ihrer Schwächen und Unarten versöhnen. Der erste ist die in ihnen sich äußernde außerordentliche handwerksmäßige Geschicklichkeit, die jedes Material spielend beherrscht und ihren Zwecken dienstbar zu machen weiß, in Verbindung mit einer üppig quellenden, nie versiegenden Einbildungskraft, die immer wieder neue Formen und neue Verbindungen ersinnt. Der zweite besteht in dem Umstand, daß die Retabeln des Spätbarocks wieder im vollsten Sinne eine Volkskunst vertreten. Wie es meist Leute aus dem Volke waren, welche sie zur Ehre Gottes und zum Schmuck des Gotteshauses beschafften, so waren es gewöhnlich auch nur handwerksmäßige Meister, keine hochgebildeten Künstler, welche ihnen das Dasein gaben. Die Retabeln des Spätbarocks haben in dieser Beziehung nur ein Gegenstück, das Retabel des aus-

[4] Abb. bei J. Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Die Kirchenbauten der ungeteilten rheinischen und niederrheinischen Ordensprovinz Tfl. 9 d sowie Kd. von Westfalen, Kr. Paderborn Tfl. 76.

[5] Abb. bei Hoffmann 136.

gehenden Mittelalters. Der dritte und nicht geringste Vorzug mancher Retabeln des Spätbarocks, vor allem aber des Rokokos, ist die fein empfundene harmonische Weise, in der dieselben stilistisch und architektonisch dem sonstigen Mobiliar sowie der Innendekoration der Kirche angepaßt und eingeordnet sind. Sie stehen nicht vereinsamt und für sich da, wollen und dürfen darum auch nicht für sich betrachtet und gewertet werden, sondern sind gedacht als ein Glied der ganzen Ausstattung der Kirche, stellen mit ihr eine geschlossene Einheit dar, in der eines das andere ergänzt, jedes seinen bestimmten Platz einnimmt, keines fehlen dürfte. Es ist deshalb das Bild, welches sie inmitten des übrigen Mobiliars sowie des Wand- und Gewölbeschmuckes darbieten, wie ein Werk aus einem Guß.

Für das Retabel des Spätbarocks oder das des Rokokos ist oft bezeichnend, daß ihre Architektur, gleichviel ob sie einen dreiteiligen oder einen Ädikulabau darstellt, einen ausgesprochen malerischen und dekorativen Charakter zeigt. Die Zeit eines ruhigen, fest und energisch sich aufbauenden Retabels ist vorbei. Es ist Leben, Bewegung, ja förmliche Unruhe in seine Architektur eingekehrt. Man liebt und pflegt die ungewöhnlichsten Gruppierungen, die gewagtesten Überschneidungen, die kühnsten Verkröpfungen, die verwegensten Linienführungen. Die gerade Linie ist nur noch geduldet. Man wendet sie nur da an, wo sie nicht ersetzt werden konnte, im übrigen bevorzugt man gebrochene, geknickte, nach innen gebogene, nach außen gekrümmte und geschweifte Linien, und zwar im mannigfachsten Wechsel miteinander und in den sonderbarsten willkürlichsten Verbindungen.

Die Säulen, die nun sehr oft mehr dekorativen als architektonischen Charakter haben, mehr Schmuck als Träger von Lasten sind, werden leichter, schlanker, lösen sich voneinander ab, ordnen sich kulissenartig oder in leichtem Rund nebeneinander an, bilden hallenartige, Durchsicht gewährende Gruppen (Tafel 316) oder springen in Gestalt eines strebenartigen Ausbaues schräg aus dem Retabel heraus (Tafel 324). Das Rokoko ersetzt sie häufig durch vierseitige, unten ausgebauchte Pfeiler, die an riesige Galeriedocken erinnern, sowie durch Halbpfeiler, die oben in eine das Kapitell vertretende kleine, unten in eine weit vortretende große Volute auslaufen (Tafel 326). In Spanien bürgern sich als Eigentümlichkeit des spanischen Spätbarocks unter der Herrschaft des sog. Churriguerismus[6] statt der runden und gewundenen Säulen des früheren Barocks vierseitige, kandelaber- oder amphoraartige Säulen von gewaltigen Maßen, geradezu abenteuerlicher Gliederung und üppigster, verwildertster Ornamentierung ein, und zwar nicht bloß bei den Riesenretabeln, mit denen man den Hauptaltar ausstattete (Tafel 320), sondern auch bei Retabeln von Nebenaltären, wie z. B. den um das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts entstandenen Retabeln der Altäre der Kapellen des Langhauses von S. Juan Bautista zu Toledo.

Das Gebälk ist bei den Retabeln des Spätbarocks oft auffallend reich gegliedert. Ein Profilglied ist auf das andere gehäuft. Das Sims ladet auf das keckste aus, Verkröpfungen treten aus Verkröpfungen heraus. Zwischen den Säulen ist es über dem Retabelbild häufig ganz oder teilweise beseitigt. Ist es aber belassen, so geht es selten gerade durch. Gewöhnlich hebt und bäumt es sich in allen erdenklichen Krümmungen empor, wie wenn es in einen Taumel geraten wäre oder von einer elementaren Kraft in die Höhe getrieben würde. Bald umgeht es das Retabelbild in einem Segmentbogen, bald in einem geschweiften, bald in einem geknickten Bogen, bald in einer bizarren Folge von auswärts und einwärts sich biegenden Krümmungen. Bei dreiteilig sich aufbauenden Retabeln, wie z. B. dem Retabel des Jakobusaltares in der Kathedrale zu Granada, bildet das Gebälk bis-

[6] Unter dem Churriguerismus, der seinen Namen von dem spanischen Architekten und Bildhauer José Churriguera herleitet, versteht man ein für Spanien bezeichnendes, sowohl in den architektonischen Formen wie in dem Ornament äußerst verwildertes Barock, das um die Wende des 17. Jahrhunderts einsetzte und bis weit in das zweite Viertel des 18. hinein in Mode war.

weilen nicht bloß über der mittleren, sondern auch über den seitlichen Abteilungen eine Überhöhung. Im Rokoko werden zum Zweck einer minder harten Wirkung die Hauptkanten des Gebälks gern abgerundet. Bei den churriguerésken Retabeln Spaniens ist dieses gewöhnlich mit einer solchen Fülle von anspruchsvollstem Ornament bekleidet, daß sich von ihm kaum etwas anderes mehr als sein Sims bemerkbar macht (Tafel 320).

Der Aufsatz, mit dem das Retabel bekrönt wurde, nimmt im Spätbarock, soweit er die Form einer Ädikula beibehält, oft eine sehr freie Bildung an, so daß er dann nur noch eben an einen ädikulaartigen Aufbau erinnert (Tafel 326). Häufig wird er wieder zu einer Art von geschweiftem oder trapezförmigem Giebel, indem man die Abstützungen, mit denen er an den Seiten versehen zu werden pflegte, mit ihm in eins verschmolz, die Säulchen oder Pilaster, mit welchen er besetzt war, fortließ und sein Gebälk auf ein Sims beschränkte. So geschah es besonders bei den süddeutschen und österreichischen sowie auch oft bei den schweizerischen Retabeln aus der Zeit des Spätbarocks und des Rokokos, während man in Spanien, in Italien und Frankreich zäher an dem Ädikulaaufsatz festhielt.

Sehr oft besteht der Aufsatz bloß aus einer rein ornamentalen Bekrönung, wie z. B. in einem mit Blumen und Girlanden umkränzten Bild in runder, ovaler, geschweifter oder gebrochener Umrahmung, in einer von Wolken umgebenen und von einem Heer schwebender, sitzender, spielender oder sich tummelnder Engelchen bevölkerten Gloriole mit der Darstellung des Hl. Geistes, dem Namen Jesus, dem Namen Maria oder einem Symbole in der Mitte, in einer geschnitzten oder in Stuck ausgeführten plastischen Gruppe und ähnlichem (Tafel 190, 326).

Mit Giebelstücken ist das Retabel des späten Barocks und des Rokokos weniger oft ausgestattet. Dieselben stehen nur ausnahmsweise auf dem Gebälk selbst; in der Regel sitzen sie auf den Verkröpfungen, welche dieses oberhalb der Säulen bildet. Sie sind bald gerade, bald gekrümmt, bald haben sie unter Preisgabe ihrer ursprünglichen Bildung die Form von geschweiften Voluten erhalten. In der Zeit des Rokokos begegnen uns selbst Giebelstücke, die an einen Hahnenkamm erinnern. Stets sind sie bloße Dekorationsstücke. Ihre ursprüngliche Bedeutung war so völlig in Vergessenheit geraten, daß man sie nicht selten verkehrt aufsetzte, d. i. den Seiten anstatt der Mitte des Retabels zu gerichtet, wie wenn sie Hörner darstellen sollten[7]. Häufiger als Giebelstücke brachte das Spätbarock und das Rokoko über den Verkröpfungen der Enden des Gebälks Urnen, Feuertöpfe und Statuetten an, die in der Tat besser zu der malerischen Behandlung paßten, welche beide Stile dem bekrönenden Aufsatz angedeihen zu lassen pflegten.

Übrigens vollzog sich die Verbildung des Retabels während der Zeit des Spätbarocks und des Rokokos keineswegs überall im gleichen Schritt und im gleichen Maße. Am langsamsten erfolgte sie und am wenigsten durchgreifend erwies sie sich in Italien. Wohl hat das 18. Jahrhundert auch hier manche überbarocke Retabeln hervorgebracht. In allen Teilen Italiens finden sich Spätbarockretabeln, die an Verwilderung den gleichzeitigen Retabelanlagen diesseits der Alpen wenig nachstehen. so um nur einige Beispiele anzuführen, in der Karmeliterkirche, in S. Giovanni und im Gesú zu Lecce, in der Kathedrale zu Brindisi, in der Barfüßerkirche zu Venedig, in S. Maria Addolorata zu Padua, in S. Maria della Scala zu Verona, in S. Barnaba und im Dom zu Mantua, im Dom und in S. Maria del Ponte zu Narni, in S. Maria degli Angeli zu Assisi, in S. Maria di Galiera zu Bologna, in S. Antonio dei Portuguesi und in S. Pantaleone zu Rom u. a. Allein im ganzen und großen zeigen die italienischen Retabeln bei weitem nicht die Verbildung, die für das Spätbarock- und Rokokoretabel in Deutschland, Österreich, der Schweiz und Spanien

[7] Vgl. z. B. die Abb. der Seitenaltäre der ehemaligen Jesuitenkirche zu Bamberg bei J. Braun, Die Kirchen der deutschen Jesuiten. Die Kirchen der oberdeutschen und oberrheinischen Ordensprovinz Tfl. 13 c.

geradezu kennzeichnend ist. Für die italienischen Meister bleibt das Retabel selbst dann, wenn sie es mit barocker Freiheit und Willkür behandeln, stets in erster Linie Architekturstück und ist erst in zweiter Dekorationsstück. Schon damit war ihm eine gewisse Ruhe, Festigkeit und Gesetzmäßigkeit gewährleistet. Andere Momente, die sich nach derselben Richtung hin wirksam erwiesen, waren die in Italien bestehende künstlerische Tradition, deren Bann sich nur sehr selbständig veranlagte Künstler zu entziehen vermochten; dann der außerordentliche Reichtum an prachtvollen Vorbildern aus der Zeit der Hochrenaissance, der Spätrenaissance und des Frühbarocks, der sich in den Kirchen Italiens aufgehäuft hatte und auf die folgende Entwicklung nicht ohne Einfluß bleiben konnte; endlich der Umstand, daß das Retabel in Italien mit Vorzug aus Stein hergestellt wurde, was sowohl bei dem Charakter dieses Materials als bei den größeren Schwierigkeiten, die mit dessen Bearbeitung verknüpft waren, naturgemäß dazu führen mußte, daß man nach wie vor möglichst einen ruhigen, festen, gesetzmäßigen Aufbau des Retabels bevorzugte.

In Spanien dauert die Zeit der ärgsten Verbildung des Retabels nur eine verhältnismäßig kurze Weile. Schon um 1730 beginnt dort der Klassizismus den Churriguerismus im Retabelbau zu ersetzen. Hatte dieser das Hauptgewicht auf eine üppige Ornamentation des Retabels gelegt, der zuliebe er dessen Architektur entweder völlig ins Wilde aufgelöst oder doch ganz und gar verdunkelt hatte, so wird umgekehrt im Klassizismus wieder der Schmuck, mit dem man das Retabel ausstattete, in der Regel auf ein Mindestmaß beschränkt, der architektonische Aufbau aber, der freilich oft recht unruhig und willkürlich ist, mit aller Schärfe betont (Tafel 321). Selbst wenn man unter dem Einfluß des Rokokos, das übrigens in Spaniens kirchlicher Kunst keine große Bedeutung erlangte, bei dem einen oder anderen Retabel ein gesteigertes Maß von Ornament anbrachte, geschah das nicht, wie unter dem Churriguerismus, auf Kosten der Architektur.

Die französischen Retabeln des Spätbarocks und des Rokokos wahren ähnlich den italienischen Spätbarockretabeln möglichst den Charakter eines architektonischen Aufbaues und sind demgemäß auch mit Ornament meist nur mäßig bedacht, weit mäßiger sogar als die Retabeln des 17. Jahrhunderts. Doch ist ihre Architektur oft recht unruhig und locker. Das Gebälk geht gern durch, doch bäumt es sich in der Mitte häufig rundbogig auf; auch ist es oft, zumal in der Zeit des Rokokos, nach einwärts gekrümmt.

Durchgreifend ist die stilistische Umbildung, welche das Retabel des Spätbarocks in Deutschland, der Schweiz und Österreich sowie in den diesen benachbarten und von ihnen beeinflußten Gebieten erfährt. Sie erfaßt alle Teile seines architektonischen Aufbaues, die Säulen, die Art ihrer Anordnung, das Gebälk und nicht zum wenigsten die Bekrönung, in deren malerischer Ausgestaltung die Phantasie der Retabelbauer sich vor allem gefällt und betätigt. Aber auch das Ornament wird von ihr ergriffen. Es wird leichter, zierlicher, freier, gleich der Architektur, die es schmückt. Neue dekorative Motive treten auf, Schleifenwerk, mit Akanthus besetztes Bandwerk, elegante naturalistische Behänge, Netzwerk, Draperien, freischwebende Engelchen u. a., denen sich dann gegen das letzte Jahrzehnt der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das für die Folge so wichtige Muschelornament im ersten Stadium seiner Entwicklung zugesellt. Was aber alle diese ornamentalen Motive besonders charakterisiert und sie von dem Dekor des Frühretabels unterscheidet, ist das selbstherrliche Gebaren, in dem sie auftreten, die Unbefangenheit und die Freiheit, in denen sie sich allenthalben in die Architektur des Retabels einnisten, unbekümmert um das Wo und Wie, wofern nur eine gesteigerte malerische Wirkung und die zur Umgebung stimmende heitere Pracht erzielt wird. So prunkvoll auch der Dekor des Barockretabels des 17. Jahrhunderts war, und so anspruchsvoll er sich auch geltend zu machen wußte, immer bewahrte er ein gutes Maß von Abhängigkeit gegenüber der Architektur des Retabels, dessen Geschlossenheit deshalb durch ihn noch keineswegs wesentlich oder auch nur erheblich beeinträchtigt

wurde. Im Spätbarock wird das anders. Das Ornament ist mündig geworden. Es ist nun um seiner selbst willen da; es erscheint nicht mehr als Zubehör der Architektur, sondern als ein ihr gleichberechtigtes, frei wucherndes Element, das zwar in Verbindung mit derselben, jedoch in durchaus selbständiger Weise das Retabel malerisch zu gestalten strebt. Ja, es hat nicht selten fast den Anschein, als ob der architektonische Aufbau nicht sowohl als solcher, sondern hauptsächlich als Träger des Dekors da sei. Eine Regel für die Art der Verwendung des Ornamentes gab es nicht. Wie über seine Formgestaltung, so entschieden auch über die Weise seiner Anordnung und die Stelle, an der es anzubringen war, lediglich das Gutdünken, die Phantasie und der persönliche Geschmack des jeweiligen Meisters (Tafel 326).

Ihren Höhepunkt erreicht die Verwilderung des Retabels in der Zeit von etwa 1750—1770, d. i. in der Periode des ausgebildeten Rokokos. Die Architektur wird nun häufig förmlich Dekoration. Als Ornament beherrschen starrendes, wirres Muschelwerk und wildes, regelloses Schweifwerk das Retabel. Ein Rückschlag konnte nicht ausbleiben, und er stellte sich in der Tat ein. Das Rokokoretabel wird vom Retabel des Klassizismus abgelöst.

Italien kennt das **klassizistische Retabel** kaum. In Frankreich und Spanien, wo seine Anfänge bis in das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts hinaufreichen, bildet es den Gegensatz zum Spätbarockretabel, auf deutschem Boden, auf dem es erst um 1770 auftritt, ist es die Reaktion gegenüber dem entarteten Rokoko. Charakteristisch ist für das klassische Retabel die Rückkehr zu einem strengeren, ruhigeren, architektonischen Aufbau und zu einer schlichten, vornehm gemessenen ornamentalen Ausstattung. Die gewundenen Säulen verlieren sich ganz; kannellierte kommen seltener zur Anwendung; bevorzugt werden glatte Säulen. Statt Säulen werden häufig als Träger des Gebälks Pilaster angewendet. Eine reiche, freie Gruppierung der Säulen kommt außer Gebrauch. Das Gebälk hat sich beruhigt; aus dem Zustand des Taumels und innerer Erregung ist es in den der Erstarrung getreten. Höchstens, daß es sich in der Mitte in leichtem Bogen um das Retabelbild herumschwingt. Eine völlige Unterbrechung des Gebälks kommt selten vor. Schneidet das Retabelbild in dasselbe ein, so durchbricht es in der Regel nur den Architrav und den Fries, nicht aber auch das Sims. Die phantastischen figurenreichen Bekrönungen des Retabels fallen weg. Als Abschluß erhebt sich über dem Gebälk bald eine Ädikula, bald ein trapezförmiger, mit einem Gemälde versehener Aufsatz, bald endlich ein förmlicher Dreiecks- oder Segmentgiebel. Auf die Ecken des Gebälks werden mit Vorliebe steife Vasen oder Urnen aufgepflanzt, doch werden auf ihnen auch wohl Giebelstücke errichtet.

Die Linienführung, welche das klassizistische Retabel beherrscht, ist ruhig und streng. Die frei geschwungene Linie des Barocks und die in allen erdenklichen Krümmungen sich dahinziehende wildbewegte Linie des Rokokos sind von ihm verbannt. Überall herrscht in ihm die Gerade vor. Mit Ornament ist es durchweg nur in sehr bescheidenem Maße, oft sogar fast gar nicht versehen. Die bei den älteren Retabeln zur Anwendung gekommenen ornamentalen Motive sind dem Barock und dem Rokoko entlehnt, bei den jüngeren ist hierin jedoch eine Änderung eingetreten. Bei diesen sind wieder antik-klassische Motive in Aufnahme gekommen und verwertet wie Eier- und Perlfries, Palmetten und Rosetten, Wellenländer und Mäander, Lorbeerkränze und Lorbeerstäbe, gereihter Akanthus und andere Blattfriese, Gehänge, Inschriftentafeln u. a. Die Profilierglieder der Simse verlieren an Relief; die Volutenstützen der Ädikula des Aufsatzes werden entweder eckig umgebildet oder durch einwärts gekrümmte Stützen ersetzt.

Das Ziel der Meister des Barocks und des Rokokos war gewesen, Retabeln zu schaffen, die in erster Linie Prunk-, Dekorationsstücke waren. Dieser Absicht mußte sich ebensowohl der architektonische Aufbau wie das Ornament anpassen. Inzwischen war man jedoch der allzu bewegten Architektur und des glänzenden, aber nichtssagenden Dekors, wie sie bis dahin das Retabel beherrscht hatten, müde, über-

drüssig geworden. In das Leben wie in die Kunst war eine nüchterne, auf das Einfache und Praktische gerichtete Auffassung gedrungen. Der Klassizismus wurde daher von anderen Ideen bezüglich des Retabels geleitet. Er wollte wieder wirkliche Architekturstücke, keine anspruchsvollen, aber leeren Dekorationsstücke herstellen, wahrhaft schöne Retabeln, d. i. Retabeln von klarem, ruhigem, gesetzmäßigem Aufbau, schlichter Formensprache und einfachem Schmuck. Denn in allem dem und nur in ihm allein sah er die wahre Schönheit. Den Weg zur Erreichung dieses Zieles aber glaubte er in der Rückkehr zur antiken klassischen Kunst gefunden zu haben, von der Barock und Rokoko abgewichen waren (Tafel 326).

Es lassen sich zwei Stufen in der Entwicklung der klassizistischen Retabeln unterscheiden. Bei den Retabeln der ersten, die man als die Retabeln des klassizistischen Barocks bzw. des klassizistischen Rokokos bezeichnen kann, finden sich im Aufbau, in der Bildung der architektonischen Einzelglieder und im Ornament noch mehr oder weniger Erinnerungen an den Brauch des Barocks und des Rokokos. Die Retabeln der zweiten Entwicklungsstufe, die Retabeln des reinen Klassizismus oder die Retabeln des Empirestiles haben alle Elemente des Rokokos und des Barocks abgelegt. In Deutschland ist nur eine geringe Zahl dieser letzteren entstanden. Barock, Rokoko und klassizistisches Rokoko hatten eine solche Fülle von Retabeln geschaffen, daß wenig Bedürfnis nach neuen vorhanden war. Dazu kam, daß die äußeren Zeitumstände sowie die wenig religiöse Geistesrichtung des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts der Errichtung neuer Retabeln so ungünstig wie nur möglich waren. Lehrreiche Beispiele von Retabeln in rein klassizistischem Stile finden sich beispielsweise in der Ignatiuskirche zu Mainz. Empireretabeln in der Klosterkirche zu Salem bei Überlingen sind zu förmlichen Monumenten geworden. Ungleich zahlreicher als in Deutschland sind die rein klassizistischen Retabeln in Frankreich, wo nach den Greueln der Revolution im Anfang des 19. Jahrhunderts an Stelle so mancher vernichteter Retabeln neue hergestellt werden mußten und hergestellt wurden. Die Retabeln aber, die damals in den französischen Kirchen neu entstanden, trugen begreiflicherweise das Stilgepräge des gerade herrschenden reinen Klassizismus[8].

Das 19. Jahrhundert hat sich wie überhaupt auf dem Gebiete der christlichen Kunst, so insbesondere auch bezüglich des Retabels nach keiner Richtung, weder hinsichtlich formaler Typen desselben noch hinsichtlich seines Stilcharakters, als neuschöpferisch erwiesen. Bis zur Mitte des Jahrhunderts blieb man allenthalben in den Wegen des Klassizismus, wie man ihn aus dem 18. Jahrhundert überkommen hatte. Als dann die christliche Kunst in Frankreich, in Deutschland, in England, in den Niederlanden und in Belgien ihre Neubelebung und Auferstehung feierte, kehrte man auch im Retabelbau daselbst zu den Typen und den Stilen des Mittelalters zurück. Aus romanischer Zeit lag nur mangelhaftes Vorbildermaterial vor. Die Künstler hatten deshalb zwar bezüglich der Formgestaltung der romanischen Retabeln ungleich größere Freiheit als bezüglich derjenigen der gotischen, für welche sich eine Überfülle der trefflichsten Vorbilder erhalten hatte, jedoch waren sie zugleich infolge des Fehlens einer zuverlässigen Führung beim Entwerfen von romanischen Retabeln in erhöhtem Maße Irrtümern, Fehlgängen und Mißgriffen ausgesetzt. In der Tat befriedigt durchweg am wenigsten, was an romanischen Retabeln geschaffen wurde. Es sind oft nur gotische Retabeln oder Retabeln der Frührenaissance, die man in ein romanisches Gewand gekleidet hat.

---

[8] Einen lehrreichen Einblick in die stilistische und formale Entwicklung, die sich mit dem Altarretabel vom ausgehenden Mittelalter an bis zum 19. Jahrhundert in Bayern, wie überhaupt im südlichen Deutschland, in der Schweiz und in Österreich vollzog, gewährt R. Hoffmanns Bayerische Altarbaukunst (München 1923) mit ihren zahlreichen Wiedergaben von Retabeln der Spätgotik, der Renaissance, des Barocks, des Rokoko und des Klassizismus. Die Abb. auf Tafel 324 und 326 verdanke ich zum Teil H. Prälaten R. Hoffmann.

Übrigens wurde das gotische Retabel dem romanischen vorgezogen, wie ja auch für die Kirchenbauten bis gegen Ausgang des 19. Jahrhunderts vornehmlich die Gotik zur Anwendung kam. In Frankreich knüpfte man bei Errichtung gotischer Retabeln bald an den Typus des mittelalterlichen französischen Tafelretabels, bald an den eines gotischen architektonischen Aufbaues an. In den Niederlanden, in Belgien und in Deutschland gab man dem gotischen Retabel anfangs lange Zeit fast ausschließlich die Form eines mit Giebeln und Türmchen abschließenden architektonischen Aufbaues, später schuf man dort jedoch auch zahlreiche der so wirksamen Flügelretabeln, die wahrscheinlich noch größere Pflege gefunden hätten, wenn die befriedigende Anbringung eines würdigen Tabernakels und einer Nische zum Aussetzen des hhl. Sakramentes bei ihnen minder schwierig wäre. Was in England an gotischen Retabeln entstand, zeigte gewöhnlich entweder den Typus eines frei stehenden architektonischen Aufbaues oder einer Wandarchitektur. Eine Eigentümlichkeit vieler dieser neugotischen englischen Retabeln ist, daß sie des Bildwerks ganz oder doch fast ganz entbehren, also lediglich Architekturstücke darstellen.

Die Zahl der gotischen Retabeln, die allenthalben entstanden, wo die christliche Kunst sich zu neuem Leben und zu neuer Blüte erhob, ist außerordentlich groß. Begreiflicherweise war manches gering- oder doch recht minderwertig, doch wurden auch sehr viele Retabeln geschaffen, die nach Aufbau, Stil und Bildwerk unbedenklich den besten Werken der mittelalterlichen Gotik angereiht werden dürfen.

Das Barockretabel war verpönt; es galt als Ausbund aller Geschmacklosigkeit und als künstlerisch wertlos. Zahlreiche tüchtige Retabeln dieser Art wurden aus puristischer Voreingenommenheit aus den mittelalterlichen Kirchen, in denen sie frommer Sinn im 17. und 18. Jahrhundert errichtet hatte, entfernt und auf den Kirchenspeicher verwiesen, wenn nicht gar ganz vernichtet. Selbst Barockkirchen stattete man nun mit romanischen oder doch romanisierenden, ja mit gotischen Retabeln aus. Wollte man sie aber mit stilgerechten neuen Retabeln versehen, so nahm man mit Vorzug als Vorbilder Retabeln der Früh- und Hochrenaissance, die man obendrein meist nur äußerlich und in wenig verständnisvoller Weise nachbildete. Erst um das Ende des 19. Jahrhunderts gelangte das Retabel des 17. und 18. Jahrhunderts wieder zur verdienten Würdigung; ja, es wurde jetzt in gewisser Einseitigkeit und Befangenheit sehr häufig zu hoch eingeschätzt. Nun entstanden in Barockkirchen auch wieder neue Retabeln, die im Sinne und in den Formen des Hoch- und Spätbarocks behandelt und gestaltet waren.

In Deutschland hat man um die Wende des 19. und im Beginn des 20. Jahrhunderts unter dem Einfluß der sog. neuzeitlichen Kunstbestrebungen im Aufbau und im Stil des Retabels Neues zu schaffen versucht. Daß das mit Erfolg geschehen sei, läßt sich nicht gerade behaupten. Was man zuwege brachte, war nur in recht geringem Maße befriedigend. Es war aber auch durchweg nicht etwas Neues, sondern bloß eine mehr oder weniger willkürliche Verballhornung früherer Typen, Stilformen und Stilmotive. Eine Aussicht, Gemeingut zu werden, und wäre es auch nur Gemeingut eines enger begrenzten Bereichs, haben diese Versuche deshalb auch nicht. Ob es überhaupt möglich ist, im Retabelbau etwas wirklich Neues, das zugleich brauchbar und empfehlenswert ist, zu ersinnen? Nur unzureichende Kenntnis dessen, was die früheren Zeiten alles an kleinen und großen Retabeln der verschiedensten Art geschaffen haben, kann von einer solchen Möglichkeit träumen, fürchte ich.

Es ist gewiß wenig erfreulich, daß wir heute im Gegensatz zur früheren Zeit keine herrschenden Grundtypen und Überlieferungen für den Retabelbau mehr haben, die, wie die Vergangenheit lehrt, so wenig eine lebensvolle und gedeihliche Pflege desselben hindern, daß sie vielmehr die einzige solide Grundlage derselben bilden. Solange das aber nicht der Fall ist — und es dürfte in absehbarer Zeit nicht anders werden —, solange also auch unsere Zeit nichts wahrhaft Eigenes und Eigenartiges im Retabelbau aufzuweisen hat, haben auch die sog. historischen Stile für den-

selben alle und jede Berechtigung. Freilich darf derjenige, welcher in ihnen schaffen will, sich nicht damit begnügen, die eine oder andere Form ihnen abzusehen und zu kopieren, er muß vielmehr ihrer ganzen Formenwelt nähertreten, sie zu verstehen trachten, sie zu seinem geistigen Eigentum machen, sie völlig zu meistern lernen und in den Geist dieser Formen wie überhaupt in den des betreffenden Stiles liebe- und verständnisvoll einzudringen suchen; kurz, er muß die Stile für sich zu dem machen, was sie für die alten Meister waren, zu einer lebendigen Sprache. Er wird dann in ihnen nicht bloß Erbauliches, Würdiges, Schönes, sondern selbst durchaus Persönliches, Eigenartiges und Künstlerisches zu schaffen vermögen.

FÜNFTES KAPITEL

DIE POLYCHROME BEHANDLUNG DES RETABELS

I. DIE POLYCHROME BEHANDLUNG DES RETABELS IM MITTELALTER

1. Steinretabeln. Für die mittelalterlichen Retabeln ist die Polychromie durchaus charakteristisch. Selbst den aus Stein hergestellten gab man gern ein farbiges Kleid, wenn auch ihr Farbenschmuck in der Regel einfacher war als der aus Holz gemachten Retabeln und namentlich Gold in geringerem Maße bei ihnen zur Verwendung kam. Freilich haben heute fast alle einst bemalten Steinretabeln, die aus dem Mittelalter noch vorhanden sind, ihre ursprüngliche Bemalung verloren; daß eine solche jedoch einst vorhanden war, verraten die Überreste und Spuren derselben, welche sich bei manchen in den Ecken der Falten ihres Bildwerkes oder sonstwo in vertieften Stellen erhalten haben.

Ein gutes Beispiel eines einfach, aber wirkungsvoll bemalten Steinretabels steht auf einem Altar im südlichen Nebenschiff des Domes zu Naumburg. Der Rahmen ist rot, der Grund der fünf Arkaden, in welche es gegliedert erscheint, abwechselnd rot oder grün bemalt. Der Grund der Arkadenzwickel ist grün, derjenige der kleinen in ihnen angebrachten Fensterchen rot oder blau. Die Kleidung der unter den Arkaden angeordneten Figuren ist grün, blau oder rot; Kopf, Hände und Füße derselben sind fleischfarbig; ihr Haar ist braun. Es sind nur wenige Farben zur Anwendung gekommen, und doch ist die polychrome Wirkung des kleinen, 1,59 m breiten und nur 75 cm hohen Retabels vorzüglich.

Nicht polychromiert wurden die italienischen Marmorretabeln des 14. und 15. Jahrhunderts. Man wollte bei ihnen ersichtlich die Schönheit des kostbaren Materials durch einen Farbenauftrag nicht zerstören, wollte bei ihnen den herrlichen weißen Marmor als solchen und durch sich selbst wirken lassen. Den englischen Alabasterretabeln hat man dagegen wenigstens eine teilweise Polychromierung gegeben. Ihre Bemalung ist so geschickt und mit so feinem Empfinden vorgenommen, daß der unbemalte Alabaster der Hauptpartien durch sie um so glänzender und wirkungsvoller zur Geltung kommt. Es sind regelmäßig bestimmte Teile von nur nebensächlicher Bedeutung, welche bei ihnen einen farbigen Schmuck erhalten haben. Der Hintergrund ihres Figurenwerkes ist gewöhnlich vergoldet, der Boden, auf dem dasselbe steht, bald schwarz, bald dunkelgrün, aber mit kleinen, verschiedenfarbigen Rosettchen belebt, die sich aus fünf oder sechs Punkten, welche um einen größeren als Zentrum gruppiert sind, zusammensetzen. Die Unterseite der Gewänder hat, wo sie zum Vorschein kommt, zum Unterschied von der unbemalten Oberseite und zur besseren Hervorhebung derselben eine rote Bemalung erhalten. Rot sind auch wohl bei den Engeln die Flügel. Weihrauchfässer und Kronen sind in der Regel vergoldet, desgleichen eigentümlicherweise das Haar der

Frauen sowie das des Heilandes. Die Fleischpartien blieben meist unbemalt; dem Bart gab man gern einen ins Violette gehenden Farbenton. Die unbemalten Oberseiten der Gewänder verzierte und belebte man bisweilen mit einem leichten goldenen Streumüsterchen, mit dem man namentlich gern die Kleidung der Gottesmutter auszeichnete, die Säume der Kleider versah man häufig mit einem schmalen Goldbörtchen. Ohne Bemalung ließ man stets die über den Reliefs angebrachten Alabasterbaldachinchen sowie den die Retabeln oben abschließenden Alabasterkamm.

In Spanien haben auch die Marmorretabeln bisweilen Bemalung erhalten, wie das kleine Retabel zeigt, das in der Sakristei von S. Lorenzo zu Lérida jetzt in die Wand eingemauert ist. Teilweise bemalt ist ein nicht mehr vollständiges Retabel aus Alabaster im Museum zu Vich. Anderswo, wie beim Retabel des Hochaltars der Kathedrale zu Tarragona, bei dem Retabel in S. Nicolás zu Burgos und dem Retabel des Hochaltars in S. Lorenzo zu Lérida ist der Marmor mehr oder weniger reich mit einem Auftrag von Gold belebt. Besonders ausgiebig ist das bei dem Retabel in S. Nicolás zu Burgos geschehen, bei dem Gold nicht nur zur Einfassung der Säume und zur Musterung der Gewänder, sondern auch zu einer wirkungsvolleren Höhung und Betonung der vortretenden Teile der Architektur angewendet worden ist.

Das Elfenbeinretabel in der Certosa zu Pavia[1] zeigt auf den Gewändern seines Bildwerkes gleichfalls reichlich goldene Streumuster und Goldsäume; bei seinem Gegenstück in der Sammlung des Louvre[2] sind einzelne Teile der Reliefs leicht grün gefärbt.

2. Holzretabeln. Die aus Holz angefertigten mittelalterlichen Retabeln wurden bei der außerordentlichen Farbenfreudigkeit des Mittelalters regelmäßig völlig polychromiert. Bestand ihr Bildwerk aus Gemälden, so brauchte man natürlich nur noch dem Rahmenwerk eine farbige Ausstattung zu geben; enthielten sie geschnitzte Darstellungen, so wurde nicht nur das Gehäuse, sondern auch das Schnitzwerk bemalt.

Mit gemalten Bildern versehene Retabeln, deren Rahmenwerk unbemalt geblieben wäre, dürfte es im Mittelalter schwerlich jemals gegeben haben. Nie erscheint bei den Retabeln dieser Art, die sich bis jetzt erhalten haben, der Rahmen ohne Bemalung, so anspruchslos und schlicht dieselbe auch oft genug ist.

Unbemalte geschnitzte Retabeln kommen erst im ausgehenden 15. und im beginnenden 16. Jahrhundert vor. Was an älteren Retabeln dieser Art vorhanden ist, wie z. B. das interessante Passionsretabel im Cluny-Museum, von dem andernorts die Rede war[3], hat im Laufe der Zeit seinen Gold- und Farbenschmuck verloren. Ursprünglich waren auch diese bemalt. Das verraten mit aller Bestimmtheit die, wenn auch meist minimalen Reste ihrer ehemaligen Polychromie, die sich in den Ritzen, in den Ecken und an sonstigen tiefen Stellen der Figuren, des Ornaments, der Architekturen und des Rahmenwerkes gerettet zu haben pflegen. Das erhellt auch aus der unfertigen Beschaffenheit und den überall sich zeigenden Unebenheiten des Schnitzwerkes, dem die Meister erst bei der Bemalung desselben und durch diese seine Vollendung zu geben gewohnt waren.

Zu den frühesten Beispielen unbemalter geschnitzter Retabeln gehören Tilmann Riemenschneiders Aufsatz des Altares der Herrgottskirche zu Kreglingen von 1487, sein Aufsatz des Heiligblutaltares in der Jakobskirche zu Rothenburg ob der Tauber (1500—1504) und das aus Löwen stammende herrliche Georgsretabel des Jan Douver-

[1] Vgl. oben S. 300. [2] Vgl. oben S. 301. [3] Vgl. oben S. 325 und Tfl. 257.

mann (1493) im Museum des Parc du Cinquantenaire zu Brüssel. Etwas jünger sind das Retabel des Pascal Borremann in Ste-Waudru zu Herenthals von 1525, der prächtige Schrein in der Marienkirche zu Lombeek (ca. 1520), eine Brüsseler Arbeit, der Aufsatz des Altares der Sieben Schmerzen zu Kalkar (1518—1521) und des Marienaltares zu Xanten (1536), Schöpfungen des Kalkarer Bildschnitzers Heinrich Douvermann, das geschnitzte Retabel von 1523 in der Oberen Pfarrkirche zu Bamberg, der laut Inschrift 1521 vollendete Altaraufsatz des Hans Brüggemann im Dom zu Schleswig und ein um 1520 entstandenes, mit großen Standfiguren ausgestattetes Retabel in der Marienkirche zu Rostock.

Den Übergang von den bemalten geschnitzten Retabeln zu unbemalten zeigt in lehrreicher Weise das großartige Retabel in St-Denis zu Lüttich (um 1525). Nur die Fleischteile sind bemalt; Kreuze, Bischofstäbe sowie das Ornament der Gewandsäume und ähnliche Nebensachen sind vergoldet; alles andere ist farb- und goldlos.

Übrigens kann es keineswegs befremden, daß Retabeln, wie die genannten, ohne den Schmuck des Goldes und der Farbe geblieben sind. Ihr Bildwerk ist so voll von Lebenswahrheit, so vorzüglich charakterisiert und von solcher Vollendung der Ausführung, daß eine Polychromierung ihm wohl nur Schaden gebracht hätte, statt es zu vervollkommnen. Die Meister, welche diese Altaraufsätze schufen, waren keine Leute von der Art der handwerksmäßigen Bildschnitzer, die, um ihre Schöpfungen wirkungsvoll zu gestalten, zum Glanz des Goldes und zur Pracht der Farbe ihre Zuflucht nahmen. Sie waren wirkliche Künstler, die sich bewußt waren, von der Beihilfe der Polychromie unabhängig zu sein und dank ihrem künstlerischen Beobachten und Empfinden, ihrer Gestaltungsgabe und ihrer vollkommenen Beherrschung der Schnitztechnik aus schlichtem Holz allein in sich vollendete Meisterwerke schaffen zu können. Sie machten sich darum von den Fesseln des Herkommens frei, schlugen eigene Wege ein, verzichteten auf die Bemalung ihrer Retabelskulpturen, der die anderen nicht entraten zu können glaubten, und schufen, soweit nicht etwa die Besteller durchaus einem polychromierten Retabel den Vorzug gaben, mit Vorliebe unbemalte.

3. Die Polychromie des Rahmen- und Schnitzwerkes der Holzretabeln. Die Polychromie des Rahmenwerkes erstreckte sich auf alle einzelnen Bestandteile desselben, so daß es nirgends ohne farbigen oder goldenen Schmuck war. Bemalt wurden demnach bei allen Retabeln auch eine etwa vorhandene Bekrönung und Predella, bei den Flügelretabeln insbesondere auch die Flügel, bei architektonisch gestalteten Retabeln der ganze Aufbau mit seinen Pfosten, Säulchen, Bogen, Giebeln, Fialen und Türmchen. Weiterhin wurden mit Polychromie bedacht die den Retabelkörper und die Flügel gliedernden Leisten, die Innenarchitekturen, unter denen die Bilder angeordnet waren, die Hängekämme und Baldachine, die man über den Darstellungen anbrachte, die über den Innenarkaturen befindlichen Zwickel, soweit sie nicht mit Nebendarstellungen oder mit architektonischen Motiven ausgefüllt wurden, sowie namentlich der Hintergrund des geschnitzten Bildwerkes. Endlich umfaßte die Polychromie alles in den Retabeln vorkommende geschnitzte Ornament, wie z. B. das Blattwerk der Kapitelle, das Rankenwerk der Friese, die Krabben und Kreuzblumen der Giebel, die Füllungen der Kehlen u. a. So verhielt es sich allenthalben in Italien wie in Spanien, in Frankreich wie in den Niederlanden und in Deutschland, in den skandinavischen Reichen wie in England. Die vielen Tausende mittelalterlicher Retabeln, die sich erhalten haben, beweisen das in aller Klarheit.

Die Bemalung der das gesamte Bildwerk umfassenden Umrahmung sowie des die einzelnen Darstellungen desselben scheidenden Leistenwerkes bestand bei einfachen Retabeln, zumal bei gemalten und darum bei Flügelretabeln auch auf der Außenseite der Flügel nur aus zwei Farben, aus einer Farbe für die obere Fläche und einer anderen für das Profil, es sei denn, daß letzteres außer den beliebten Schrägen auch eine Hohlkehle enthielt. Denn diese wurde gewöhnlich vor den anderen Profilgliedern durch eine besondere Farbe ausgezeichnet und hervorgehoben. Die obere Fläche derartigen schlichten Rahmen- und Leistenwerkes wurde gern durch aufgemaltes goldenes oder farbiges Ornament, wie Rosettchen, Sterne, Rauten, Ranken, Inschriften u. a. belebt, zumal wenn sie eine größere Breite hatte. Farbiges Ornament wurde bald in einer hellen, bald in einer dunkeln Farbe ausgeführt, je nachdem die Farbe der Fläche das eine oder andere verlangte. War letztere dunkel angestrichen, so zeigte es eine helle Farbe, wie Weiß, Gelb, Rot. Wies die Fläche dagegen eine helle Bemalung auf, so war es dunkelbraun, dunkelrot oder gar schwarz.

Wollte man dem Rahmen- und Leistenwerk eine reichere Wirkung geben, so versah man es ganz oder wenigstens teilweise mit Vergoldung. Die italienischen, flämischen, spanischen und deutschen Retabeln bieten dafür überaus viele Belege. Bei den Flügelretabeln vergoldete man den Rahmen und die Teilungsleisten der Flügel gewöhnlich nur an der Innenseite derselben, bei Retabeln mit zwei Flügelpaaren aber nur an derjenigen der inneren Flügel. Die Verzierungen, mit denen man das vergoldete Rahmen- und Leistenwerk ausstattete, waren dem Goldgrund bald aufgemalt, bald ihm eingepunzt, eingeprägt oder eingeschnitten, bald in Relief aus ihm herausgehoben. Auch brachte man auf ihm als Schmuck kleinere oder größere muldenartige Vertiefungen von runder oder ovaler Form, vergoldete, mit Reliefornament versehene Zierplättchen aus Kreidestuck oder Blei sowie Nachahmungen von Edelsteinen und Perlen an.

Einen eigenartigen charakteristischen Schmuck zeigen die Leisten und das Rahmenwerk der englischen Alabasterretabeln. Er besteht aus einer Folge kleiner rechteckiger Felder, von denen die einen vergoldet und mit vier oder fünf versetzt zueinander angeordneter Reihen tropfenartiger Noppen verziert sind, während die anderen meist einfarbig mit Rot oder Braun bemalt erscheinen, doch auch wohl, wenngleich selten, eine Art von Emailnachahmung enthalten, ornamentale, auf Goldgrund ausgeführte Malereien, die mit einem Glasplättchen überdeckt sind.

Stets bekamen die Architekturen, die Pilaster, Säulchen, Arkaden, Miniaturarkaden, Maßwerkfüllungen, Hängekämme, Baldachine, Fialen u. a., die bei den mittelalterlichen Retabeln aller Typen eine so außerordentlich ausgiebige Verwendung fanden, eine reiche Vergoldung, zu der sehr oft, namentlich bei den italienischen Retabeln, nur Gold verwendet wurde. Fügte man diesem Farbe hinzu, in der Regel ein sattes Rot oder Blau, so wollte man dadurch größeren Wechsel und frischeres Leben in dasselbe bringen, seine Eintönigkeit und Gleichförmigkeit in gefälliger Weise brechen, es wirkungsvoller zur Geltung gelangen lassen und seine Leuchtkraft durch seinen in die Augen fallenden Gegensatz zu den stumpfen, dunklen Farben noch steigern. Gold und Farbe miteinander zur Polychromierung der Architekturen zu verbinden, war besonders im 15. Jahrhundert sehr gebräuchlich. Vergoldet wurden dabei die vortretenden Teile derselben, in Farbe gesetzt die tiefer liegenden, zurücktretenden, wie die Kehlen der Profile, der Körper der Fialen, der Grund der Blendarkaden und Arkadenzwickel, die Unterseite der Kreuzblumen und Krabben u. a.

Der Hintergrund des Figurenwerkes geschnitzter Retabeln war bald vergoldet, bald bemalt, und zwar vorherrschend mit Blau oder Rot. Bei den Retabeln des 13. und 14. Jahrhunderts war er in der Regel völlig schlicht, höchstens aber mit einem leichten Streumüsterchen belebt. Im 15. wurde er dagegen gern reich gemustert. Er erinnert nun sehr oft an die prächtigen Brokate dieser Zeit, die ihm ersichtlich als Vorbild dienten und die er nachbilden sollte. Besonders häufig begegnet uns daher auf ihm wie auf diesen das im 15. Jahrhundert so beliebte Granat-

apfelmuster. War der Hintergrund vergoldet, so war die Musterung ihm mit Vorzug eingepunzt oder eingraviert, seltener in Rot, Blau oder Braun aufgemalt. War er farbig, so war sie stets in Gold ausgeführt.

Das geschnitzte Bildwerk der Retabeln war bis in das 15. Jahrhundert hinein regelmäßig fast ganz vergoldet. Farbe wurde bei ihm bis dahin nur in sehr beschränktem Maße und meist nur an nebensächlichen Stellen verwendet. Farbig bemalt wurde außer den Fleischteilen, die stets Fleischfarbe erhielten, fast nur noch die etwa zum Vorschein kommende Unterseite der Gewänder. Selbst Haar und Bart der Figuren pflegten oft vergoldet zu werden. Bei der Oberseite der Gewandung bediente man sich der Farbe besten Falles, um dieselbe mit einer leichten Musterung zu verzieren oder die Säume entlang mit einem Börtchen zu versehen. Stets waren es nur wenige Farben, die bis in das 15. Jahrhundert zur Verwendung kamen, ein leuchtendes Rot, ein volles, sattes Ultramarinblau oder statt dessen ein milderes, tiefes Grünspanblau und ein kräftiges Grün.

Im Laufe des 15. Jahrhunderts, besonders aber in der zweiten Hälfte desselben, macht sich mit dem zunehmenden Reichtum des geschnitzten Bildwerkes auch ein ausgesprochenes Streben nach größerer Mannigfaltigkeit in der Polychromierung desselben geltend. Im allgemeinen offenbart es sich in einer reichlicheren Verwendung der Farbe. Sie wurde nun nicht mehr bloß an nebensächlichen Teilen verwendet, hatte nicht mehr in erster Linie den Zweck, in das Gold Wechsel zu bringen und seine Wirkung zu verstärken, war nicht mehr dem Gold durchaus untergeordnet, sie trat nun als gleichberechtigtes Element der Polychromie neben dasselbe. Wohl blieb auch jetzt noch eine große Goldfreudigkeit, aber es hat sich zu ihr eine fast ebenso große Farbenfreudigkeit gesellt. Haar und Bart erhielten z. B. nun stets ihre natürliche Farbe, bei den Gewändern aber wurde nicht mehr bloß deren Unterseite zum Unterschied von ihrer Oberseite bemalt, es wurde auch in der Regel nur mehr das Obergewand vergoldet, das Untergewand aber fast immer in Farbe gesetzt.

Besonders bekundet sich dieses Streben nach einer mannigfaltigeren Polychromierung des Figurenwerkes in der Ausstattung der nun oft sehr breiten Borten der Gewandsäume, die man mit aufgemaltem, eingepunztem oder eingeschnittenem Blatt- und Rankenwerk, mit Nachbildungen von Perlen und Edelsteinen, mit vergoldeten Zierplättchen, sowie namentlich mit Inschriften auf das prächtigste zu schmücken liebte, und noch mehr in der reichen Musterung, die man in Nachahmung der herrlichen Seidengewebe des ausgehenden Mittelalters den vergoldeten Gewändern zu geben pflegte. Es waren nicht mehr vereinzelte Blümchen, Rosettchen, Sterne und ähnliches leichtes Ornament, mit dem man dieselben versah, man überzog sie vielmehr jetzt mit einem förmlichen, zusammenhängenden Gewebemuster. War dasselbe vertieft in den Goldgrund eingeschnitten, so sollte es ein Damastgewebe darstellen, war es ihm in Farbe aufgemalt, ein Brokatgewebe wiedergeben. Die Aufmalung des Musters erfolgte auf zweifache Art. Bei der ersten wurde das Gold nur so weit mit Farbe übermalt, als die Musterung das erforderte. Sollte das Muster in Gold auf farbigem Grund erscheinen, wurde ihm nur der Grund aufgemalt, sollte es sich in Farbe von dem goldenen Grund abheben, trug man nur das Muster auf. Bei der zweiten wurde das vergoldete Gewand, auf welchem eine Musterung angebracht werden sollte, völlig mit Temperafarbe überzogen und diese dann nach dem Auftrocknen mittels eines stumpfen Messers vorsichtig wieder so weit abgeschabt, daß an den von ihr befreiten Stellen das Gold, sei es als Goldmuster auf farbigem Grund oder als Goldgrund eines farbigen Musters, von neuem zum Vorschein kam.

Diese zweite Art, vergoldete Gewänder mit einer Musterung zu versehen, ist anscheinend eine Erfindung flämischer Meister. Denn sie begegnet uns nicht bloß vornehmlich bei dem Schnitzwerk der prachtvollen flämischen Flügelschreine des ausgehenden Mittelalters und des beginnenden 16. Jahrhunderts, sondern auch am ersten. Die Anregung zu ihr dürften aber die herrlichen Samtbrokate des

15. Jahrhunderts gegeben haben, an welche die in ihr bemalten Gewänder unverkennbar erinnern. Von Flandern aus fand sie durch flämische Künstler, die im ausgehenden 15. Jahrhundert einen so großen Einfluß auf die spanische Kunst ausübten, ihren Weg besonders nach Spanien, wo sie estofado genannt wurde und in der Bemalung des Figurenwerkes zahlreicher großer und kleinerer Renaissanceretabeln des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts unübertroffene Meisterwerke der Polychromie schuf. Bewunderungswürdig und staunenswert sind die hingebende Sorgfalt, die Geduld, die technische Geschicklichkeit und der überaus feine Geschmack, welche sich immer wieder in ihrer Ausführung offenbaren. Man muß die in dieser zweiten Art bemalten Figuren in nächster Nähe betrachten, um einen Begriff von dem polychromen Reichtum zu erhalten, den dieselben entfalten, und um den künstlerischen Sinn und das künstlerische Vermögen gebührend zu werten, die sich an ihnen tätig erwiesen, aber auch, um die hohe ideale Auffassung recht zu würdigen, aus der heraus solche Werke geschaffen wurden. Man mochte sich ersichtlich nicht mit irgendeiner Fernwirkung bescheiden, nicht mit dem Eindruck begnügen, den das Bildwerk der Retabel im großen und ganzen auf den Kirchenbesucher machen werde. Die Meister betrachteten es vielmehr in erster Linie als Schmuck des Altares und suchten es darum so schön, so würdig und so vollkommen zu gestalten, als das nur in ihren Kräften stand, gleichviel ob alles einzelne gesehen und bewundert werde oder nicht. Gottes höchste Ehre und die größte Zierde seines Heiligtumes waren es vor allem, was sie mit ihren Schöpfungen bezweckten: „Es ist", wie Münzenberger mit Recht bemerkt, „derselbe Geist der Pietät für das dem Herrn Geweihte, der an den alten Kathedralen die Statuen und das Ornamentwerk in schwindelnder Höhe noch ebenso sorgsam und künstlerisch vollendet ausarbeitet, als es bei den ganz zu unterst angebrachten Skulpturen der Fall war[1]."

Geschnitzte Altäre, bei denen zur Bemalung des Figurenwerkes, des Rahmenwerkes, der Architekturen und des Ornaments nur Farbe, kein Gold oder doch vorherrschend Farbe und nur wenig Gold verwendet wurde, dürften vor dem Ende des 15. Jahrhunderts nur selten entstanden sein. Mit dem beginnenden 16. werden solche freilich häufiger.

Das Gold der mittelalterlichen Retabeln war vornehmlich poliertes Gold, sog. Glanzgold. Nicht poliertes, sog. Mattgold, wurde, ähnlich wie die Farben bei den älteren Retabeln, fast nur angewendet, um Wechsel in die Vergoldung zu bringen und zugleich die Wirkung des Glanzgoldes zu verstärken.

Daß man zur Ausstattung der mittelalterlichen Retabeln, zumal der geschnitzten, bis zum Ende des 15. Jahrhunderts einen so überaus ausgiebigen Gebrauch von Gold, und zwar namentlich von Glanzgold machte, hatte seinen Grund in der hohen Auffassung, welche das tiefgläubige Mittelalter von der Bedeutung und der Würde des Altares hatte. In dem Altar erkannte es die Stätte, an welcher sich immer wieder das große mysterium fidei vollzieht und der Gottmensch immerfort das Versöhnungsopfer von Golgatha unblutigerweise zum Heile der Menschheit erneut. Zum Schmuck einer solchen Stätte hielt es daher nur das Allerbeste, d. i. Gold, für gut genug. Es sah in ihm aber auch ein Stück Himmel auf Erden, da ja der verklärte Gottessohn wunderbarerweise, aber wahrhaft, wirklich und wesentlich im hl. Opfer unter den eucharistischen Gestalten auf ihm gegenwärtig erscheint und seinen Thron aufschlägt. Darum gab es seinem Retabel ein herrliches, leuchtendes Goldkleid, damit sich so gleichsam ein Abglanz der Verklärung über den Altar ergieße und der Glanz der himmlischen Herrlichkeit in dessen Ausstattung sich widerspiegele.

Silber wurde an Stelle von Gold nur in geringem Maße gebraucht, wahrscheinlich wegen der Gefahr zu oxydieren und schwarz zu werden. Man verwendete

[1] Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands I, 110.

es z. B. bei Untergewändern, bei Panzern, bei Schwertern u. ä. Gegen das Schwarzwerden suchte man es durch einen Lacküberzug zu schützen.

Was die Technik anlangt, welche bei der Vergoldung und Bemalung des Rahmenwerkes, der Architekturen, des Ornaments und der geschnitzten Darstellungen der mittelalterlichen Holzretabeln in Gebrauch war, so brachte man das Gold und die Farben nie auf dem Holz selbst an, sondern stets auf einem aus Leim und Kreide bestehenden Überzug, mit dem man es versehen hatte.

Er wurde gewöhnlich unmittelbar auf das Holz aufgestrichen, jedoch bei größeren Figuren und Flächen auch wohl zum Zwecke größerer Haltbarkeit auf eine Unterlage von Leinwand, die man auf dasselbe geklebt hatte. Bisweilen war er nur gerade so stark, daß er die Poren des Holzes bedeckte und die zur Vergoldung und Bemalung erforderliche glatte Fläche schuf, meist aber wurde die Mischung in mehreren Aufstrichen übereinander aufgetragen, so daß sie eine dicke Schicht bildete. Man konnte deshalb auch die zu vergoldenden oder zu bemalenden Schnitzwerke der Retabeln vor Anlegung des Kreidegrundes gewöhnlich nicht völlig fertigstellen. Es wäre das völlig zwecklos gewesen, da die meist starke Kreideschicht alle Feinheiten der Arbeit verdeckt haben würde. Man legte demnach an das Schnitzwerk in der Regel erst die letzte Hand an, gab ihm erst die letzte Feile, nachdem man die Kreidemischung auf ihm angebracht hatte. Der Kreideüberzug war darum auch durchaus nichts Nebensächliches; in weitaus den meisten Fällen bildete er vielmehr einen notwendigen und wesentlichen Bestandteil des Schnitzwerkes, zumal geschnitzter Figuren. Man sieht das alsbald, wenn man solche ihres Kreidemantels beraubt. Sie erscheinen dann in ihren Einzelheiten uneben, unscharf, unfertig, ja oft charakter- und ausdruckslos. Begreiflich, da sie erst ihre Vollendung erhielten, nachdem sie mit dem Kreideauftrag versehen worden waren.

Es ist deshalb völlig verfehlt und verkehrt, wenn man von dem Bildwerk der mittelalterlichen Retabeln zum Zwecke seiner Wiederherstellung das Kreidekleid entfernt. Man zerstört nämlich damit eben das, wodurch die alten Meister den Figuren ihre Vollendung gaben, wodurch sie diese charakterisierten und individualisierten. Es hilft auch nichts, dieselben mit einem neuen Kreideüberzug zu versehen; denn ein solcher erfordert stets eine neue Bearbeitung. Diese aber wird immer mehr oder weniger Neues schaffen, niemals, so trefflich sie ausfallen mag, das ursprüngliche Werk genau so wiederzugeben vermögen, wie der Künstler es sich gedacht hatte und wie es aus seiner Hand hervorging.

Die Vergoldung erfolgte bei den mittelalterlichen Retabeln nur in der Technik der sogenannten Wasservergoldung und auf Leimgrund, gleichviel, ob das Gold den Charakter von Glanzgold oder von Mattgold erhalten sollte. Sie war dank der starken Goldfolien, die zu ihr verwendet wurden, durchweg vorzüglich und sehr dauerhaft. Vergoldung auf Ölgrund, sogenannte Ölvergoldung, kommt auf den mittelalterlichen Retabeln nicht vor.

II. DIE POLYCHROME BEHANDLUNG DES RETABELS IN NACHMITTELALTERLICHER ZEIT

Die nachmittelalterliche Zeit bekundet ihren Gegensatz zum Mittelalter bezüglich des Retabels auch darin, daß sie von einer polychromen Behandlung des letzteren, wie das 13., 14. und 15. Jahrhundert sie gepflegt hatten, Abstand nimmt. Allerdings nicht mit einem Schlag, noch auch überall gleichzeitig. Die Vorliebe für die Bemalung des Altaraufsatzes oder doch zum wenigsten seines Bildwerkes und die Freude an reicher Vergoldung des

Retabels war manchenorts so tief eingewurzelt, daß es lange dauerte, bis man sich von ihnen völlig losgemacht hatte. Am frühesten und durchgreifendsten geschah das in Italien.

Schon die Gotik hatte in Italien nur wenige polychromierte geschnitzte Retabeln geschaffen. Die Frührenaissance brachte deren noch weniger hervor, wie das allerdings großartige Retabel des Abundiusaltares in der Kathedrale zu Como und ein kleines, aber schönes Retabel in S. Michele zu Pavia. Wollte man einen Altaraufsatz mit plastischem Bildwerk, so fertigte man ihn aus Marmor an, der eine Bemalung überflüssig machte, ja kaum duldete. Bei den Retabeln, deren figuraler Schmuck in Skulpturen bestand, war demnach in Italien schon zur Zeit der Frührenaissance die Polychromie so gut wie völlig ausgeschaltet. Bei den gemalten italienischen Retabeln, mochten sie nun eine bloße Bildertafel oder einen architektonischen Aufbau darstellen, blieb die Vergoldung und Bemalung, die natürlich nur ihrem Rahmenwerk und ihren architektonischen Bestandteilen zuteil wurde, auch noch in der Frührenaissance gebräuchlich; doch änderte sich das in dem Maße, in welchem das Ädikularetabel in Aufnahme kam. Als dieses um den Ausgang des 16. Jahrhunderts der herrschende Typus geworden war, hatte damit zugleich auch für das mit Gemälden ausgestattete Retabel die mittelalterliche Weise der Bemalung ihr Ende erreicht.

Freilich hatte auch das italienische Ädikularetabel der Renaissance und des Barocks seine Farbigkeit. Man benutzte nämlich zu ihm mit Vorliebe verschiedene Marmorarten im Wechsel miteinander, farbigen abwechselnd mit weißem oder grauem, farbigen abwechselnd mit andersfarbigem. Die eine, die dunklere, verwendete man zu den Säulenschäften, den Sockeln, dem Unterbau, dem Fries des Gebälks und der Füllung der Giebel, die andere, die hellere, zu den sonstigen Teilen des Aufbaues. Den Stuckretabeln, deren das Spätbarock viele schuf, gab man das Aussehen und die Farbe von Retabeln aus Naturmarmor. Retabeln, die aus Holz gemacht waren, versah man mit einem weißen oder farbigen, etwaige geschnitzte Skulpturen derselben, Statuen und Reliefs, mit einem weißen marmorartigen Anstrich. Dem Retabel die natürliche Holzfarbe zu belassen, war kaum gebräuchlich, häufiger versah man es mit einer gleichmäßigen dunkelbraunen Bemalung.

Vergoldung wurde bei den Marmor- und Stuckädikulä meist gar nicht, immer aber nur sehr spärlich angewendet, wie z. B. bei Perlstäbchen, Rankenfriesen, Zwickelfüllungen u. ä., denen man durch die Vergoldung das Aussehen von Metallornament zu verleihen suchte. Reichlicheren Gebrauch machte man von ihr bei den Ädikularetabeln aus Holz, bei denen man außer dem Ornament auch die Profile der Simse und Leisten, die Einfassung des Altarbildes, die Kapitelle und Basen der Säulen u. a. zu vergolden liebte; namentlich hielt man es so bei den weiß und bei den braun angestrichenen. Völlig mit Gold überzogen wurden diese Retabeln in Italien unter der Herrschaft der Spätrenaissance und des Barocks nur mehr ausnahmsweise. Häufiger versah man den Rahmen des Tafelretabels, das man besonders in der Zeit des Spätbarocks, nicht selten als Ersatz für ein architektonisch sich aufbauendes Retabel oberhalb des Altares an der Wand anbrachte, ganz oder doch sehr ausgiebig mit Vergoldung.

Sehr lange und sehr zäh behauptete sich in nachmittelalterlicher Zeit die Polychromierung des Retabels in Spanien. Insbesondere zeigt alles plastische Bildwerk, Figuren wie Reliefs, mit denen man daselbst die Renaissanceretabeln in Fülle auszustatten pflegte, bis tief in das 17. Jahrhundert mit Vorliebe die sog. reiche Estofadobemalung in Gold und Farbe[1].

[1] Vgl. oben S. 415.

So stehen z. B. noch das Hochaltarretabel in S. Miguel zu Valladolid (1596), in Los Santos Juanes zu Valencia (1628), in S. Clemente zu Toledo (ca. 1600), in S. Clara und S. Lorenzo zu Sevilla (um 1630), in den Pfarrkirchen zu Orduña, Durango und Tarrasa (ca. 1650) sowie zahlreiche andere, nicht bloß in bezug auf die Fülle von Bildwerk, sondern auch hinsichtlich der polychromen Ausstattung noch ganz auf dem Standpunkt des ausgehenden Mittelalters und des beginnenden 16. Jahrhunderts. Manche dieser spanischen Retabeln aus dem 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind Werke von edelster Pracht, feinstem Geschmack, vollendeter Technik und staunenswerter Kunstfertigkeit, wahre Meisterwerke der Polychromie.

Selbst der Churriguerismus[2] hält, so gründlich er auch hinsichtlich des architektonischen Aufbaues mit der Vergangenheit bricht, in bezug auf Vergoldung und Bemalung an Brauch und Herkommen fest. Man betrachte nur die Retabeln in S. Esteban und in der Jesuitenkirche zu Salamanca, die Retabeln der Theklakapelle der Kathedrale zu Burgos, des Hochaltares des Salvador zu Sevilla, des Jakobusaltares der Kathedrale zu Granada, des Hochaltares in S. Juan de Dios daselbst, des Hochaltares in S. Miguel zu Murcia, des Choraltares in S. Martin zu Santiago, des Hochaltares in S. Ildefonso zu Granada, des Hochaltares und zahlreicher anderer Altäre in Santo Domingo zu Granada, des Hochaltares der Pfarrkirche zu Azcoitia und eine Fülle anderer ähnlicher Retabeln in allen Teilen des Landes. Es sind Berge von vergoldeten, mit vergoldeten und bemalten Statuen geschmückten Holzmassen, die sich in Gestalt dieser Retabeln vor uns auftürmen. Freilich gibt es auch churriguereske Riesenretabeln, die völlig unbemalt geblieben sind, wie z. B. das Hochaltarretabel in den ehemaligen Jesuitenkirchen zu Córdoba und Oviedo, doch wohl nur, weil die Mittel zu ihrer Vergoldung fehlten. Gab man den Barockretabeln einen braunen Anstrich, wie es oft geschah, so vergoldete man gern wenigstens die Simse, Kapitelle, Basen, das Ornament u. ä. Ganz grün bemalte, teilweise vergoldete churriguereske Retabeln sah ich in S. Juan Bautista zu Toledo.

Wie hoch man noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die reichvergoldeten Retabeln einschätzte, zeigt beispielsweise das Loblied, das die Annuae des Jesuitenkollegs zu Saragossa über den 1736 an Stelle eines älteren errichteten Aufsatz des Hochaltares der Kollegskirche anstimmen, einen mit polychromierten und vergoldeten Statuen reich ausgestatteten, üppig vergoldeten Säulenbau, unter dessen Vorzügen besonders auch hervorgehoben wird, wie sehr er in Gold und Farbe strahle. Die Abkehr von dem architektonischen Wirrwar und den ornamentalen Orgien des Churriguerismus bedeutete für den Altaraufsatz ein Hinwenden zur einfacheren, ruhigeren Form, jedoch ohne die bisherige polychrome Behandlung desselben zunächst wesentlich zu beeinflussen. Die Retabeln werden nun ruhiger, erscheinen nur mäßig ornamentiert, sind aber noch immer, soweit sie aus Holz gemacht sind, häufig ganz in Gold getaucht oder doch reichlich vergoldet, namentlich aber sind sie nach wie vor gern mit vergoldetem oder wenigstens bemaltem Bildwerk ausgestattet. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts flaute die Vorliebe für Retabeln, die in Gold und Farben prangten, unter dem Einfluß des Klassizismus in stärkerem Maßstab ab, doch verlor sie sich niemals vollständig. Noch im Jahre 1913 sah ich in spanischen Kirchen wiederholt, wie z. B. in den Pfarrkirchen zu Tarrasa (Katalonien), Azcoitia (Guipúzcoa) und Durango (Viscaya), daß man riesenhafte Barockretabeln, bis zu den Gewölben reichende Kolossalbauten, von unten bis oben von neuem mit Glanzgold überzog. Stets blieb es beliebt, die Figuren der Retabeln zu bemalen.

Es ist interessant, wahrzunehmen, welch großer Gegensatz nicht selten zwischen den vergoldeten Retabeln spanischer Kirchen und ihrer Umgebung besteht; oft ein Gegensatz, wie er kaum stärker gedacht werden kann. Während das ganze Innere der Kirchen von äußerster Schlichtheit und Anspruchslosigkeit ist, sind die Retabeln

[2] Vgl. oben S. 404.

ihrer Altäre durch die Wucht ihres Aufbaues, durch den Reichtum des Ornaments und Bildwerkes und nicht zum wenigsten durch den leuchtenden Glanz des Goldkleides, das sie von unten an bis hinauf zur Spitze festlich umhüllt, der Inbegriff aller Pracht und aller Herrlichkeit, ein rauschendes, in mächtigem Fortissimo erklingendes Konzert in der Stille tiefer Einsamkeit. Kein Zweifel, mehr wie anderswo waren für den Spanier der Renaissance wie des Barocks die Altäre, vor allem der Hochaltar, die Brennpunkte des Gotteshauses. Als das Barock seine goldenen Riesenretabeln schuf, war für das Land die Zeit des Niederganges des Volkswohlstandes gekommen; die Tage waren vorüber, in denen sich aus den Kolonien ein Goldstrom über Spanien ergoß. Und doch scheute man noch immer keine Ausgaben und keine Opfer, um die Altäre mit einem goldstrotzenden Retabel zu zieren. Das Innere der Kirchen aber scheint man bisweilen mit Absicht nur spärlich ornamentiert zu haben, um die Altäre mit ihren Prachtretabeln nur um so gewaltiger in der kahlen Umgebung hervortreten zu lassen.

In Frankreich war die Bemalung der geschnitzten Retabeln in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch die herkömmliche, wie z. B. die geschnitzten und polychromierten Frührenaissanceretabeln in der Pfarrkirche zu L'Isle-Adam (Seine-et-Oise), in St-Wulfran zu Abbeville (Somme), in St-Remi zu Reims, zu Fontaine-l'Abbé (Eure), in der Kathedrale zu Rodez, zu Pouan (Aube), zu St-André bei Troyes, zu Lhuitre (Aube), im Historischen Museum zu Orleans und sonst bekunden. Ein gutes Beispiel ist auch das schöne, aus Lescure (Aveyron) stammende geschnitzte Frührenaissanceretabel im Musée des Arts décoratifs zu Paris. Ein geschnitztes nordfranzösisches Frührenaissanceretabel im Viktoria- und Albert-Museum zu London, das sich durch seinen Reichtum an szenischen Darstellungen auszeichnet und einst Flügel hatte, zeigt Farbe außer auf den Fleischteilen der Figuren nur auf der Unterseite der Gewänder, auf dem Grund der Friese und an ähnlichen nebensächlichen Stellen; im übrigen ist es ganz vergoldet.

Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kommt die Bemalung der Retabeln, wie sie bis dahin üblich gewesen war, mehr und mehr außer Gebrauch, wie dieselben ja auch gleichzeitig immer mehr ihre alte Form verloren und zum einteiligen oder dreiteiligen barocken Säulenretabel wurden. Allerdings bemalte man auch im 17. und 18. Jahrhundert die Retabeln, welche aus Holz oder Stuck gemacht waren. Den Stuckretabeln aber gab man das Aussehen von Marmor, den Holzretabeln bald einen weißen oder farbigen Marmoranstrich, bald einen grauen Steinton, bald eine einheitliche braune Färbung. Etwaiges Figurenwerk dieser Retabeln erhielt mit Vorzug eine weiße Bemalung. Vergoldung wurde bei denselben meist nur sehr mäßig angewendet. Eine ausgiebigere Vergoldung und eine reichere Bemalung der Figuren finden wir bei den Barockretabeln besonders in jenen Teilen des Landes, in denen sich eine religiöse Volkskunst entwickelte, wie z. B. in der Bretagne, wo die Kirchen zu Carhaix, St-Pol de Léon, Roscoff, St-Thégonnac, Bodilis, Pleyber-Christ, Lampaul, Huelgoat, Le Relecq, Crozon (alle Dep. Finistère) u. a. manche gute Belege dafür aufweisen.

Wie lange sich die mittelalterliche Polychromie im 16. Jahrhundert in Belgien beim Retabel behauptete, ist aus dem wenigen, was sich an flandrischen Retabeln aus dieser Zeit erhalten hat, nicht festzustellen. Immerhin zeigt das 1588 entstandene Flügelretabel zu Wattignies bei Roubaix[3] mit

[3] Jetzt französisch (Dep. Nord), bis 1640 aber noch zu Belgien gehörend.

seinen geschnitzten und bemalten Passionsszenen[4], daß sie sich bei den flandrischen Retabeln selbst im letzten Viertel des Jahrhunderts noch keineswegs ganz verloren hatte.

Die Ädikula-Barockretabeln, die im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts sich in Belgien einbürgerten, im dortigen Retabelbau rasch einen gründlichen Wandel herbeiführten und bis in das späte 18. tonangebend blieben, wurden namentlich im 17. sehr häufig aus weißem und schwarzem, sowie aus grauem oder aus farbigem Marmor hergestellt, im 18. aber oft aus farbigem Stuckmarmor gemacht. Bestanden sie aus Holz, so erhielten sie, auch in Belgien, bald einen weißen oder bunten, marmorartigen, bald einen steinfarbigen, bald einen helleren oder dunkleren braunen Anstrich. Eine reichere Vergoldung wurde diesen Holzretabeln, abgesehen von den durch ihr willkürliches bizarres Ornament charakteristischen Spätrenaissanceretabeln aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts[5], in der Regel nicht zuteil. Die geschnitzten Figuren, die sie bisweilen statt des gewöhnlicheren Gemäldes als Hauptdarstellung aufweisen, erscheinen gleich dem übrigen geschnitzten Figurenwerk, mit dem sie sonst noch ausgestattet sind, vornehmlich weiß, seltener farbig bemalt.

In Deutschland erhielt sich mit der hergebrachten Bildung des Retabels auch die mittelalterliche Art der Bemalung desselben bis in den Beginn des 17. Jahrhunderts. Selbst die Retabeln, welche sich bereits von dem Typus des Flügelschreines abgewandt und die aus Italien eingeführte neue Form übernommen haben, beharren, was ihre Polychromie anlangt, noch in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts gern bei Brauch und Herkommen.

Als Beispiele nenne ich das Retabel des Hochaltares und der beiden Seitenaltäre in St. Ulrich zu Augsburg, das Hochaltarretabel in der Stiftskirche zu Überlingen, das Marien-, das Ursula- und das Magdalenenretabel im Dom zu Pelplin u. a. Sogar Steinretabeln dieser Art wurden bisweilen noch mehr oder weniger in der alten Weise bemalt, wie z. B. das ehemalige Hochaltarretabel in der Pfarrkirche zu Wipperfürth (ca. 1620), das heute leider mit einer grauen Ölfarbe überzogen ist. Freilich steht die Polychromie, wie sie im 16. und frühen 17. Jahrhundert in Deutschland bei den Retabeln gepflegt wurde, merklich hinter der mittelalterlichen zurück. Sie umfaßt vielfach nicht mehr das ganze Retabel in allen seinen Teilen, sondern oft nur noch das Bildwerk und das Ornament. Es fehlt ihrer Farbengebung an der Frische, dem Leben, der Kraft und der Harmonie, die der Polychromie der mittelalterlichen Retabeln in so hohem Maße eigen waren. Es mangelt ihnen die reiche Vergoldung, durch die diese sich auszeichneten. In ihrer Bemalung herrschen nun die Farben vor, das Gold nimmt in ihr nur eine dienende Stellung ein. Kurz, die Polychromie der Retabeln ist dürftiger, nüchterner, derber geworden.

Aber auch in den deutschen Barockretabeln aus der zweiten Hälfte des 17. und dem 18. Jahrhundert — abgesehen allerdings von den Steinretabeln, die nun regelmäßig ganz unbemalt blieben und auch stets wenig Vergoldung erhielten — hallt, ähnlich wie in den spanischen, die Farbenfreudigkeit der früheren Zeit vielfach noch lange nach.

Insbesondere zeigt das geschnitzte Figurenwerk derselben, Statuen und Reliefs, sehr oft nach wie vor eine bunte Bemalung, namentlich bei den Retabelbauten in den ländlichen Kirchen des südlichen Deutschlands, der Schweiz und Oesterreichs. Den Sockeln, Säulen, dem Gebälk und den sonstigen architektonischen Bestandteilen der

[4] Revue XXXII (1889) 115.

[5] Vgl. z. B. die beiden bei J. J. Ysendyk, Documents classés de l'art dans les Pays-Bas II, Retables Tfl. 2 8 abgebildeten Retabeln.

Barockretabeln gab man, um die wuchtige Wirkung derselben zu verstärken, bis in das 18. Jahrhundert hinein gern einen braunen Anstrich, belebte ihn aber durch eine reichliche Vergoldung des Ornaments, der Sockel und Kapitelle der Säulen, der Leisten und Simse. In der Zeit des Rokoko versah man die Retabeln mit Vorliebe mit einer marmorartigen Bemalung, zu der man nicht selten sogar Ultramarin und schreiendes Grün verwendete. Ganz unbemalte Barockretabeln sind aus Holz selten angefertigt worden. Ein hervorragendes Beispiel ist das figurenreiche Machabäerretabel in St. Andreas zu Köln[6]. Die zahlreichen Stuckretabeln, die seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts zumal in Süddeutschland geschaffen wurden, wurden stets nach Marmorart bemalt, oft in sehr lebhafter und mannigfaltiger Färbung. Etwaiges Figurenwerk derselben ließ man mit Vorliebe in blendendem Weiß erstrahlen.

SECHSTES KAPITEL

DAS BILDWERK DER RETABELN

I. BILDWERK UND RAHMEN

Vergleicht man die Retabeln des Mittelalters und der Frührenaissance mit denen der Hoch- und der Spätrenaissance und noch mehr mit denen des Barocks, so gewahrt man alsbald einen großen Unterschied bezüglich des Verhältnisses des Bildwerkes zu seiner Einfassung. Bei den mittelalterlichen Retabeln bildet das Bildwerk ausgesprochen die Hauptsache, der Rahmen ebenso ausgesprochen die Nebensache.

Selbst wenn das Rahmenwerk mit figürlichen Darstellungen ausgestattet erscheint, wie es bisweilen der Fall ist, oder wenn sich auf dem Schrein ein von Baldachinen, Streben und Fialen gebildeter turmartiger Aufsatz als Bekrönung aufbaut, wie es im ausgehenden Mittelalter namentlich bei den süddeutschen und Tiroler Retabeln beliebt war, behält der Rahmen stets unverkennbar die Form einer bloßen Einfassung, die nur als solche, nicht aber selbständig für sich als Architektur wirken soll. Er ist immer bloß des Bildwerkes wegen da, das er abgrenzen, für das er einen geeigneten Hintergrund bieten, das er mehr und besser zur Geltung bringen soll.

In der Zeit der Frührenaissance beginnt dann zwar eine architektonische Umbildung des Rahmenwerkes, wie früher dargelegt wurde, indem man dasselbe im Sinne einer der antiken Ordnungen ausbildete, als Ganzes aber blieb es nach wie vor gegenüber dem Bildwerk Nebensache. Die zahlreichen Frührenaissanceretabeln in Italien und Spanien, aber auch die Retabeln dieser Art, die sich in Frankreich, den Niederlanden und Deutschland erhalten haben, legen dafür immer wieder Zeugnis ab. Nicht bloß jene, deren Rahmen ein Gemisch von Gotik und Renaissance darstellt, auch diejenigen, deren Einfassung nur mehr die Formensprache der Renaissance redet, stimmen noch immer mit den mittelalterlichen Retabeln darin überein, daß das Bildwerk bei ihnen das herrschende, das Rahmenwerk lediglich das dienende Element ist. Selbst die großartigen Renaissanceretabeln in Spanien, bei denen sich eine Ordnung über der anderen aufstaffelt, und Säulchen wie Gebälk oft die reichste und energischste Ausbildung erfahren haben, halten bezüglich des Verhältnisses von Bildwerk und Fassung unentwegt an dem herkömmlichen Prinzip fest. Sie bleiben trotz der scharf ausgeprägten architektonischen Formgestaltung des Rahmenwerks dasselbe, was die spanischen gotischen Retabeln waren, eine reichgegliederte, aus einer Fülle von Einzelfiguren und Reliefs sich zusammensetzende Bilderwand.

---

[6] Abb. in Kd. der Rheinpr., Stadt Köln I 4, 54.

Ein Wechsel in dem Verhältnis zwischen Bildwerk und Rahmen wird eingeleitet, als das Retabel die Form der Ädikula erhält.

Anfangs macht er sich nur wenig bemerkbar. Allein schon Retabeln wie das des Hochaltares von St. Maria delle Carceri zu Prato (1517), des Hochaltares der Fontegiusta zu Siena (1517), des Maria-Schneealtares in S. Domenico zu Neapel (1535) und des St.-Dionysius-Altares in St. Trinità zu Florenz (1552) zeigen deutlich, daß ein Wandel eingesetzt hat. Die architektonische Fassung erscheint bereits bei ihnen dem Bildwerk nebèngeordnet, nicht mehr untergeordnet; sie will nicht mehr bloß als Rahmen wirken, sondern darüber hinaus auch aus sich als Architektur. Die reichere Ausgestaltung, welche die Ädikula in der Zeit der Spätrenaissance und im Barock erfährt, verschiebt dann das Verhältnis zwischen Bildwerk und Fassung noch mehr zugunsten der letzteren. Im Spätbarock aber macht sich diese mit ihren gehäuften Säulen und Pilastern, ihren vor- und zurücktretenden Säulen, ihrem schweren, weitausladenden, mächtig sich verkröpfenden Gebälk, ihrem Riesensockel, ihren massigen Giebelstücken und Aufsätzen, kurz mit ihrem ganzen wuchtigen architektonischen Aufbau sogar oft gegenüber dem fast zur Bedeutungslosigkeit und zum Ornament verurteilten Bildwerk als Hauptsache geltend. Die Beispiele solcher Retabeln sind allenthalben, in Deutschland wie in Italien, in den Niederlanden wie in Oesterreich, in Frankreich wie in Spanien so zahlreich und so gewöhnlich, daß es nicht nötig ist, einzelne hier anzuführen. Im 18. Jahrhundert, zumal seit etwa der Mitte desselben, gab man allerdings dem Altarbild häufig wieder an Stelle eines Säulenaufbaues einen bloßen Rahmen als Fassung. In den so unruhigen, üppigen und prunkvollen Formen des Rokokos gehalten, wirkte derselbe jedoch nicht selten gegenüber dem Altarbild kaum minder anspruchsvoll, als die barocke Säulenarchitektur es getan hatte.

II. DIE BESCHAFFENHEIT DES BILDWERKES

1. Nebendarstellungen. Das Bildwerk besteht sowohl auf den mittelalterlichen wie nachmittelalterlichen Retabeln häufig außer aus den gemalten oder plastischen Hauptdarstellungen, die das eigentliche Altarbild ausmachen, aus einer größeren oder geringeren Zahl von Nebendarstellungen. Für gewöhnlich haben diese nur den Charakter eines Ornaments, gleich dem Ranken- und Blattwerk und den sonstigen ornamentalen Motiven, als deren Ersatz sie dienen und die sie vertreten. Selbst wenn sie, wie es bisweilen der Fall ist, mit den Hauptdarstellungen in einem gewissen Zusammenhang stehen, sei es, daß sie dieselben ergänzen — wie z. B. die Miniaturgruppen, welche auf flämischen Flügelretabeln in der Umrahmung oder in den bekrönenden Baldachinchen neben oder über einer Hauptgruppe angebracht sind —, oder daß sie auf ihren Sinn hinweisen — wie die mit Spruchbändern und Inschriften versehenen Halbfiguren von Propheten, die uns auf mittelalterlichen deutschen und italienischen Retabeln in den Zwickeln der Arkaden oder sonstwie in Verbindung mit einer Hauptdarstellung begegnen —, sind sie in erster Linie Ornament, nicht eigentlicher Bestandteil des Altarbildes.

Besonders zahlreich sind die Nebendarstellungen auf den mittelalterlichen deutschen und italienischen Retabeln, auf denen bisweilen eine sprudelnde Fülle derselben die Hauptdarstellungen umspielt. Auch auf den spanischen Retabeln des Mittelalters sind sie häufig; etwas minder oft kommen sie auf den französischen vor. Selten erscheinen sie auf englischen Alabasterretabeln.

Ausgesprochene Nebendarstellung sind auf den mittelalterlichen Retabeln beispielsweise die Scheiben mit kleinen Halbfiguren, welche dem Rahmenwerk derselben oft aufgemalt sind, die Halbfiguren oder Miniaturbildchen in Scheiben oder Vierpässen, welche als Füllung und Belebung der Giebelfelder dienen, die Halb- oder Ganzfiguren auf den breiten Rahmen der gotischen spanischen Tafelretabeln, die in Reihen übereinander angebrachten gemalten Heiligenfigürchen, welche die Eckpfosten und Ecktürmchen italienischer Retabeln schmücken, die Statuettchen, die in der Kehle des Rahmenwerkes und an den Innenpfosten deutscher und spanischer Retabeln angebracht sind, die vorhin erwähnten Miniaturgruppen, die bei flämischen Altarschreinen so häufig die Hauptdarstellungen derselben beiderseits begleiten oder den diese überdachenden Baldachinen eingefügt sind, die Statuettchen von Engeln und Heiligen, welche anstatt einer Kreuzblume auf der Spitze der Giebel und Fialen italienischer Retabeln aufsteigen, die Halbfiguren von Engeln und Propheten, welche auf italienischen und deutschen Retabeln oft die Zwickel der Arkaden füllen, in die diese Retabeln gegliedert sind u. ä.

Nicht zu den Nebendarstellungen, sondern zu den Hauptdarstellungen gehörte stets das Bildwerk, welches bei den in Deutschland, in Flandern und im skandinavischen Norden so beliebten Flügelretabeln die Innenseiten wie die Außenseiten der Flügel schmückte, und zwar auch dann, wenn die Bilder des Schreines und der Flügel in verschiedener Technik ausgeführt waren, wenn also z. B. die Darstellungen im Schrein aus Schnitzwerk bestanden, diejenigen der Flügel aber nur gemalt waren. Häufig stand sogar das Bildwerk auf der Innenseite der Flügel in solch innerem Zusammenhang mit dem des Mittelstückes, daß es mit ihm zusammen einen förmlichen Zyklus bildete. Die Folge der Darstellungen nahm in diesem Falle gewöhnlich auf dem Flügel zur Linken ihren Anfang, ging von diesem auf das Mittelstück über, in dessen mittlerer Abteilung sie ihren Höhepunkt erreichte und endete auf dem rechten Flügel. Fehlte eine derartige Zugehörigkeit der Flügelbilder zu dem Bildwerk des Schreines, so machten jene nicht selten für sich einen besonderen Zyklus aus, der natürlich nur aus einer beschränkten Zahl von Darstellungen bestehen konnte. Befanden sich im Körper des Retabels Einzelfiguren, auf den Flügeln aber gemalte oder geschnitzte szenische Darstellungen, so bezogen sich die Flügelbilder meist nur auf die mittlere, die Hauptfigur des Schreines, seltener auf alle oder doch mehrere der in diesem aufgestellten Heiligen. Enthielten auch die Flügel, wie es oft der Fall war, Einzelfiguren, so bestand in der Regel zwischen ihnen und den Figuren des Mittelstückes nur ein äußerlicher, durch die gleichartige Anordnung beider bewirkter Zusammenhang. Eine Ausnahme machten jedoch stets die Einzelfiguren der Apostel, wenn sie in ihrer Gesamtheit, d. i. als Apostelkollegium, im Schrein und auf den Flügeln auftraten.

Das Bildwerk, mit dem man die Predella der spätmittelalterlichen Retabel auszustatten liebte, gehörte bald zu den Haupt-, bald zu den Nebendarstellungen. Der figurale Schmuck der stets niedrigen italienischen Retabeln, Halbfiguren und Miniaturszenen hatte gewöhnlich den Charakter von bloßem Ornament und zählt daher zu den Nebendarstellungen. Anders stand es dagegen um das Bildwerk der Predella der spanischen Tafelretabeln sowie der deutschen Flügelschreine des ausgehenden Mittelalters. Wie die Predella selbst infolge ihrer großen Höhe, ihrer Form und ihrer Aufgabe in der Regel ein sehr bedeutungsvolles Glied im Aufbau dieser Retabeln war, so zählte auch ihre bildliche Ausstattung, Malereien wie Schnitzereien, meist zu den Hauptdarstellungen des betreffenden Retabels, und zwar nicht bloß, wenn sie in dessen Bilderzyklus als Bestandteil desselben aufgenommen war, sondern auch, wenn sie ihre eigenen Wege ging.

Ähnlich wie mit den Predellabildern verhielt es sich mit den Figuren und szenischen Bildern, die oben auf den Retabeln als eine Art von Bekrönung und Abschluß derselben angebracht wurden. Nur Nebendarstellungen sind, wie schon vorhin gesagt wurde, die Statuetten und Halbfiguren, welche auf der Spitze

der Giebel und Fialen der gotischen italienischen Retabeln nicht selten die Stelle der Kreuzblumen vertreten oder aus einer solchen gleichsam herauswachsen; nur Nebendarstellungen die miniaturartigen, meist gemalten Figuren und Szenen der Scheiben (Tafel 240), welche ebenfalls oft die Kreuzblume ersetzen, sowie die Bilder der scheibenförmigen, baldachinartigen oder spitzgiebeligen Aufsätze, welche dem in halber Höhe abgestutzten Giebel manchmal als Abschluß aufgepflanzt sind (Tafel 242). Wie die Miniaturbildchen, mit denen man das Rahmenwerk, die Pfosten und die Arkadenzwickel zu verzieren liebte, und die kleinen, in runden Vertiefungen angebrachten Figuren und szenischen Bildchen, mit denen die Giebel der gemalten italienischen Retabel so oft ausgestattet erscheinen, sind auch sie nur der Ausfluß überströmender Dekorationslust.

Umgekehrt zählt das Figurenwerk, vornehmlich Einzelfiguren, welches die deutschen Altarschreine bekrönt und meist in einem hoch aufstrebenden, turmartigen Aufsatz angebracht ist, in der Regel zu den Hauptdarstellungen. Enthielten die Retabeln einen Zyklus von Szenen aus dem Leben Marias, so setzte man zum Beschluß desselben gern die Krönung der Gottesmutter in den Aufsatz. Eine Kreuzigungsgruppe, wie sie uns nicht selten oben auf den Schreinen begegnet, sollte zu den im Bildwerk derselben verkörperten Ideen noch den weithin sichtbaren Hinweis fügen, daß der Altar die Stätte der unblutigen Erinnerung des Kreuzesopfers sei. Die Heiligenfiguren, die oben auf den Retabeln errichtet wurden, stellten Nebenpatrone des Altares, Heilige, deren Reliquien in diesem beigesetzt waren, Heilige, die sich einer vorzüglichen örtlichen Verehrung erfreuten, oder endlich Heilige, zu denen der Stifter des Retabels als seinen Patronen eine besondere Andacht hatte, dar. In allen diesen und ähnlichen Fällen waren die Figuren eine Vervollständigung des Bildgehaltes des betreffenden Schreines, kein bloßes Ornament, wie ja auch der Aufsatz, in dem sie zu stehen pflegten, ein den Aufbau ergänzender und abschließender Bestandteil des Retabels war, mochte er auch in der Regel diesem nur äußerlich aufgepfropft erscheinen, statt sich organisch aus seiner Struktur zu entwickeln.

Auch die Figuren, die auf einigen Retabeln flämischer Herkunft als bekrönender Abschluß stehen, wie z. B. auf dem Schrein des Hochaltares der Pfarrkirche zu Barmen bei Jülich (St. Martinus), dem Georgs- (St. Georg), dem Antonius- (St. Antonius) und dem Annaretabel (St. Anna Selbdritt mit ihren drei Gemahlen) in der Pfarrkirche zu Kempen, dem Schrein der Reinoldikapelle in der Marienkirche zu Danzig (St. Reinold) u. a., und den Altarpatron wiedergeben, gehören wegen eben dieser Eigenschaft zu den Hauptdarstellungen. Ebenso hat diesen Charakter die Kreuzigungsgruppe, die sich bisweilen oben auf dem Retabel erhebt, in Spanien freilich nur ausnahmsweise, wie auf dem Hochaltarretabel der Kathedralen zu Sevilla und Toledo sowie der Stiftskirche zu Lequeitio, weil sie hier gewöhnlich im Retabel ihren Platz erhielt.

Stets zählt zu den Hauptdarstellungen das Figurenwerk, welches oben auf mittelalterlichen französischen Retabeln angebracht ist, gleichviel ob man es an der Wand befestigt oder unmittelbar auf sie gesetzt oder auf Sockeln aufgepflanzt hat, die man, um ihre Zugehörigkeit zum Retabel sinnfällig zum Ausdruck zu bringen, oben aus dessen Rahmen herauswachsen ließ (Tafel 237). Dasselbe war sogar im Grunde die Hauptsache; denn das meist ziemlich niedrige, oft recht schlichte Retabel war manchmal kaum viel mehr als ein bloßer Untersatz für die auf ihn gestellten Figuren (Tafel 192).

Mit dem Einsetzen der Renaissance beginnt eine immer erheblicher werdende Verminderung der Nebendarstellungen. Die Ursache hiervon war eine dreifache. Erstens fielen auf den Renaissanceretabeln verschiedene architektonische Einzelheiten fort, an denen in der Zeit der Gotik die Nebendarstellungen mit Vorliebe angebracht worden waren, wie die Giebel, die Arkaden mit ihren Zwickeln, die das Retabel an den Seiten abschließenden

und im Innern teilenden Pfosten. Mit diesen Architekturgliedern verschwanden natürlich von selbst auch die figuralen Darstellungen, mit denen sie geschmückt worden waren. Z w e i t e n s ging das Bestreben der Künstler der Renaissance ausgesprochen dahin, die Hauptdarstellungen des Retabels energischer und klarer zur Geltung zu bringen, als das auf den mittelalterlichen Retabeln geschehen war, auf denen die Fülle der Nebendarstellungen oft die Wirkung der Hauptbilder erheblich beeinträchtigt hatte. Es ergab sich damit von selbst die Notwendigkeit, in der Zahl dieser Nebendarstellungen eine Beschränkung eintreten zu lassen. Die d r i t t e und nicht die geringste Ursache endlich war der durchgreifende Wandel, der sich in der Frührenaissance hinsichtlich des Ornaments vollzog. Die herkömmliche Verzierungsweise, bei der in ausgiebigem Maße figürliche Darstellungen als Schmuck verwendet worden war, kam außer Brauch. Als Dekorationsmittel wurden nun antikisierende Ranken, antikes Blattwerk, Palmettenfriese, intermittierende Wellen, Lorbeerstäbe, Arabesken, Grotesken und wie das reichhaltige Rüstzeug der ornamentalen Motive der Renaissance sonst noch heißt, beliebt und fanden natürlich anstatt der bisher verwendeten auch auf den Retabeln ihr Heim.

Schon auf den Frührenaissanceretabeln hat die Zahl der Nebendarstellungen im allgemeinen merklich abgenommen. Immerhin gibt es manche derselben, die unter dem Einfluß des bisherigen Brauches noch nach wie vor ausgiebig mit solchen bedacht wurden, wie z. B. das Abundiusretabel und das Passionsretabel im Dom zu Como (Tafel 282), das Retabel des Giovanni da Pisa in der Kirche der Eremitani zu Padua (Tafel 285), das Magdalenenretabel in SS. Giovanni e Paolo zu Venedig (Tafel 284), das Retabel der Darstellung Marias im Dom zu Mailand, das Retabel im Museum zu Dijon (Tafel 296), die Retabeln zu Rumilly-lès-Vaudes und Lhuitre, das Nischenretabel mit der Gruppe der Grablegung in der Kathedrale zu Rodez (Tafel 294), das Hochaltarretabel in S. Miguel zu Saragossa (Tafel 306), das Luciaretabel in der Kathedrale zu Palenzia (Tafel 307), das Michaelsretabel in der Abteikirche zu Brauweiler, das Hochaltarretabel zu Braine-le-Comte (Tafel 303). Sie weisen meist nicht bloß am Sockel und in der Bekrönung Nebendarstellung auf, sondern auch noch im Retabelkörper selbst.

In den Retabeln der späteren Renaissance und des Barocks ist Nebendarstellungen wenig Raum zugemessen. Im K ö r p e r derselben kommen solche nur selten vor. Was dieser an Bildwerk enthält, ist meist alles Hauptdarstellung, eigentliches Altarbild, also gewöhnlich auch, was er außer dem großen Mittelbild, dem stets dieser Charakter eignet, beiderseits desselben noch sonst an solchem, in der Regel Statuen, aufweist. Bloß Nebendarstellungen sind jedoch die Figuren von Engeln, welche anbetend, inzensierend, Passionswerkzeuge tragend oder in ähnlicher Haltung bisweilen das Hauptbild rechts oder links begleiten. Sehr klar tritt diese Eigenschaft bei den lebensgroßen Engelsfiguren zutage, welche bei den Retabeln der Querarme von S. Maria del Popolo zu Rom den Rahmen des Bildes derselben gleichsam abstützen (Tafel 316).

Auch am S o c k e l, der doch in der Zeit der Gotik und selbst noch in der der Frührenaissance gern reichlich mit Nebendarstellungen ausgestattet wurde, zeigen die Spätrenaissance- und Barockretabeln, außer dem einen oder anderen pausbackigen Engelskopfe, nur selten solche. Ein sehr hervorragendes Beispiel bietet das am Sockel mit Reliefs aus dem Leben des hl. Ignatius ausgestattete Retabel des Ignatiusaltares im Gesù zu Rom. In Frankreich fand ich zwei bemerkenswertere Barockretabeln dieser Art, Schöpfungen aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, in St-Étienne

zu Perigueux. Beim Hochaltarretabel der Kirche sind nur die vortretenden Sockel der Säulen mit Bildwerk, kleinen Reliefszenen aus dem Leben Marias, geschmückt. Das Retabel eines der Nebenaltäre hat dagegen sowohl an jenen Sockeln als auch in dem Felde zwischen denselben solches, Miniaturreliefs aus dem Leben des hl. Petrus. Außerdem zeigt es am Unterbau unterhalb der Säulensockel die Figuren der vier großen Kirchenlehrer, alles nur Dekorationsstücke und Nebendarstellungen.

Nicht als Neben-, sondern als Hauptdarstellungen wird man das Bildwerk zu bezeichnen haben, mit welchem der noch ausgesprochen predellaartige Untersatz des Retabels der beiden Seitenaltäre in St. Ulrich zu Augsburg, des Retabels des Hochaltares und des Haubertaltares in der Stiftskirche zu Überlingen, des Retabels des Marien-, des Magdalenen- und des Ursulaaltares in der Kathedrale zu Pelplin und verschiedener ähnlicher deutscher Retabeln der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ausgestattet ist. Der Zusammenhang, in dem es mit den übrigen Darstellungen der Retabeln steht, verlangt das. Bei den beiden Retabeln in St. Ulrich zu Augsburg entspricht die Gruppe in der Predella allerdings nicht der großen geschnitzten Darstellung im Körper des Retabels, wohl aber dem Bildwerk im Aufsatz desselben. Bei dem Retabel des Haubertaltares zu Überlingen folgt auf den Tod Marias in der Predella im Hauptgeschoß des Retabels Marias Krönung und im Aufsatz die thronende Gottesmutter, umgeben von den knieenden Stiftern; bei dem geschnitzten Hochaltarretabel der Überlinger Kirche sehen wir in der Predella die Szene der Verkündigung, im Hauptgeschoß die Darstellung der Geburt des Jesuskindes, im Aufsatz das Geheimnis der Krönung der Gottesmutter. Das Predellagemälde des Retabels des Marienaltares in der Domkirche zu Pelplin zeigt die Geburt des Herrn, das Hauptbild desselben Marias Auffahrt, das Gemälde seines Aufsatzes die hhl. Dreifaltigkeit[1]. In der Predella des Retabels des Magdalenenaltares ist das Mahl bei Simon, im Aufsatz die Auferweckung des Lazarus, im Hauptgeschoß der Tod Magdalenas gemalt. Beim Retabel des Ursulaaltares schildert das Bild der Predella die Ankunft der Heiligen und ihrer Gefährtinnen, das des Hauptgeschosses das Martyrium derselben, das des Aufsatzes endlich den Empfang der Märtyrinnen am Throne Gottes.

Häufig sind Nebendarstellungen *über dem Gebälk* der Spätrenaissance- und Barockretabeln angebracht, namentlich allegorische Frauengestalten, welche göttliche oder sittliche Tugenden darstellen und gewöhnlich auf den Giebelstücken des Gebälks oder den den oberen Aufsatz abstützenden Voluten sitzen, größere und kleinere Engelfiguren sowie Putti, diese Lieblingsgebilde der Renaissance und des Barocks, seltener Figuren von Heiligen; alles bloße Dekorationsstücke und lediglich ornamentale Ausstattung der Bekrönung der Retabeln. Am spärlichsten treten sie bei den italienischen Renaissance- und Barockretabeln auf, von denen zahlreiche bis zum Ende des 19. Jahrhunderts derselben über dem Gebälk völlig entbehren, wie überhaupt sehr viele derselben außer dem eigentlichen Retabelbild nicht das geringste weitere Bildwerk aufweisen. Am ausgiebigsten ist mit den genannten Nebendarstellungen die Bekrönung der süddeutschen, schweizerischen und österreichischen Rokokoretabeln bedacht worden, zumal mit Engelchen, die bald sitzen, bald stehen, bald schweben, bald sich auf Wolkenballen wiegen, bald Palmen schwingen, Girlanden halten oder die Abzeichen der im Retabel dargestellten Heiligen tragen, bald miteinander in Wolken einen himmlischen Reigen aufführen.

Auch das Bildwerk, mit dem der bekrönende Aufsatz der Renaissance- und Barockretabeln häufig versehen ist, hat oft nur den Charakter einer Nebendarstellung und ist wie die Kartuschen, die Inschriften, die Monogramme und die Symbole, mit denen er auch wohl verziert wurde, nicht selten lediglich oder doch vornehmlich Dekor, ornamentale Füllung des Aufsatzes. Die Eigenschaft einer Hauptdarstellung hat es, wenn es eine Vervollständigung und Weiterführung des Bildwerkes des Retabel-

[1] Abb. in Kd. der Prov. Westpreußen I, Tfl. 7.

körpers ist, sowie überhaupt, wenn es in erster Linie eine gegenständliche Bedeutung besitzen soll und besitzt.

Bei den Retabeln des Klassizismus haben sich die Nebendarstellungen auch aus der Bekrönung entweder ganz oder doch fast ganz verloren. Sie entsprachen zu wenig der nüchternen Auffassung, welche dieselben beherrschte.

2. Die Hauptdarstellung. Vielbildigkeit und Einbildigkeit des Retabels. Dem mittelalterlichen Retabel ist es eigentümlich, daß es als Hauptdarstellung eine Vielheit von Bildern bevorzugte, gleichviel ob diese in Malereien oder in Skulpturen bestanden. Mit anderen Worten, es ist für das mittelalterliche Retabel Vielbildigkeit charakteristisch. Allerdings kamen auch schon im Mittelalter Retabeln vor, die nur eine einzige Darstellung aufweisen, und zwar bereits in früher Zeit. Ich nenne als Beispiele Cimabues Retabel, Maria mit dem Jesuskind, von Engeln umgeben, auf einem Throne (Tafel 226), unter dem als Nebendarstellungen die Halbfiguren von vier Propheten angebracht sind (Accademia di Belle Arti zu Florenz), an Duccios bekannte Madonna Rucellai (S. Maria Novella daselbst), an Giottos Madonna mit Engeln (Accademia di Belle Arti) (Tafel 227), an Duccios Maria auf dem Throne zwischen Engeln und Heiligen (Opera del Duomo zu Siena) (Tafel 229), an Taddeo Gaddis Begräbnis Christi und an Lorenzettis Aufopferung im Tempel (Accademia di Belle Arti) (Tafel 223). Im 15. Jahrhundert werden solche Retabeln in Italien sogar recht häufig. Allein das Gewöhnliche waren sie im Mittelalter niemals und nirgends, auch nicht auf italienischem Boden. Die Regel war vielmehr allenthalben, im Retabel mehrere Bilder miteinander zu vereinigen.

So verhält es sich fast ausnahmslos auf den spanischen Retabeln, die sich aus dem Mittelalter erhalten haben und sich sogar oft durch eine außerordentliche Fülle von Darstellungen auszeichnen, wie z. B. das Retabel des Hochaltares der Kathedralen zu Sevilla, Toledo und Oviedo (Tafel 194), der alten Kathedrale zu Salamanca (Tafel 196), ein gemaltes Retabel des 14. Jahrhunderts in der Seo zu Manresa, ein gemaltes Retabel im südlichen Seitenschiff der Kathedrale zu León, das Hochaltarretabel der Stiftskirche zu Lequeitio (Tafel 195) und zahlreiche andere[1]. So verhält es sich mit den mittelalterlichen Retabeln, die in Frankreich und in Belgien auf uns gekommen sind, so verhielt es sich, nach den Überresten zu urteilen, im Mittelalter in England und so stand es damals namentlich auch in Deutschland, wo die etwa dreitausend mittelalterlichen Retabeln, die sich dort ganz oder bruchstückweise gerettet haben, für die Vielbildigkeit, die dem Altaraufsatz allenthalben auf deutschem Boden, auch in Österreich und der Schweiz bis in das 16. Jahrhundert eigen war, noch heute sichtbares und greifbares Zeugnis ablegen.

Bei den deutschen Retabeln, die fast immer Flügelschreine waren, war die Vielbildigkeit schon durch ihre Anlage gegeben, da die Darstellungen auf der Innenseite ihrer Flügel gleich dem Bildwerk des Mittelstückes stets zu den Hauptbildern gehörten. Sie war deshalb auch in jenen Fällen vorhanden, in welchen der Schrein nur eine Darstellung enthielt, wie es in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts selbst bei geschnitzten Retabeln oft vorkam. Als Beispiel nenne ich die Retabeln mit einer Kreuzigungsdarstellung in der Johanneskirche zu Lüneburg, das Marienretabel in der

[1] Einbildige spanische Retabeln aus der Zeit der Gotik, wie z. B. das aus S. Domingo zu Daroca stammende Retabel mit der thronenden Figur des hl. Dominikus im Museo Arqueologico zu Madrid und ein Retabel in der Kathedrale zu Córdoba mit der Darstellung der Verkündigung und sechs knienden Heiligen als Nebenfiguren, sind eine große Seltenheit.

Herrgottskirche zu Creglingen bei Rothenburg a. d. Tauber, das Retabel des Marienaltares und des Heiligblutaltares in der Jakobskirche zu Rothenburg, das Retabel des Hochaltares der Nikolaikirche zu Stralsund (Tafel 270), ein Flügelretabel aus dem Heiliggeistspital zu Lübeck mit der Darstellung von Marias Schutzmantel und ein Retabel mit der Gregoriusmesse im Museum zu Lübeck (Tafel 263, 269), ein Flügelretabel der Barbarakapelle der Oberkirche zu Görlitz, das Retabel des Marienaltares in der Frauenkirche und des Johannesaltares in der Florianskirche zu Krakau, den Aufsatz des Hochaltares im Münster zu Breisach[2] (Tafel 262), das heute der Flügel beraubte Retabel des Pappenheimer Altares im Dom zu Eichstätt[3] u. a. Übrigens muß ergänzend bemerkt werden, daß die Darstellung im Mittelstück solcher Retabeln bisweilen nur scheinbar eine Szene wiedergibt. Sieht man genauer zu, so gewahrt man, daß sie sich aus verschiedenen Gruppen zusammensetzt, die aber, weil ohne archtitektonische Trennung nebeneinanderstehend, als Einzel- und Sondergruppen nicht genügend zur Geltung kommen. Besonders lehrreiche Beispiele bieten das Retabel des Hochaltares der Pfarrkirche zu Kalkar mit seiner von Passionsszenen umgebenen Kreuzigungsdarstellung, sowie das des Marienaltares derselben Kirche mit seinen zehn geschnitzten Szenen aus dem Leben der Gottesmutter[4].

Die Anordnung der Darstellungen ist bei den vielbildigen mittelalterlichen Retabeln zweifacher Art. Bei der ersten, minder häufigen, sind alle gleichwertig und, ohne daß irgendeine besonders hervorgehoben würde, aneinandergereiht.

Sie ist namentlich auf den Außenseiten der Flügel von Flügelschreinen, bei Flügelschreinen mit doppelten Flügelpaaren auch auf der Außenseite der innern und der Innenseite der äußeren Flügel zur Anwendung gekommen. Ein interessantes Beispiel eines Steinretabels, das in dieser Weise mit Szenen aus dem Leben des hl. Johannes d. T. geschmückt ist, befindet sich in der Kathedrale zu Nevers. Es ist auch deshalb bemerkenswert, weil die Darstellungen ohne architektonische Scheidung neben- und übereinander angeordnet sind und sich lediglich durch die Bildung des landschaftlichen Hintergrundes voneinander abheben.

Bei der zweiten gewöhnlicheren Art ist eine der Darstellungen dadurch, daß sie in die Mitte gestellt ist, die anderen aber beiderseits von ihr in einer oder zwei Zonen angebracht sind, als das vornehmste Bild charakterisiert.

Namentlich sind in dieser Weise von den übrigen Bildern hervorgehoben die Darstellungen des thronenden Christus, der Kreuzigung, der Gottesmutter mit dem Jesuskind, und der Krönung Marias. Insbesondere bildet bei Passionszyklen immer die Szene der Kreuzigung das Mittelbild, an das sich dann rechts und links die übrigen Geheimnisse anschließen. Zeigt das Retabel ein Marienleben, so nimmt meist eine stehende oder thronende Figur Marias mit dem Jesuskind die Mitte ein, doch auch jenes Geheimnis aus dem Leben der allerseligsten Jungfrau, welches der Künstler vornehmlich betonen wollte oder sollte. Bei Retabeln mit Heiligenleben wurde im Mittelfelde mit Vorliebe eine Einzelfigur des betreffenden Heiligen angebracht. Sie gab gleichsam den Titel der gemalten oder geschnitzten Vita an, während die rechts und links neben ihr gruppierten Felder mit Szenen aus der Legende des Heiligen die einzelnen Kapitel derselben bildeten. Erscheint der Heiland mit dem Apostelkollegium auf dem Retabel dargestellt, so nimmt stets Christus den Ehrenplatz in der Mitte ein; die Apostel aber sind zu sechs und sechs auf die beiden Seitenabteilungen verteilt.

Gewöhnlich ist das Mittelbild durch größere Höhe und Breite vor den andern ausgezeichnet. Auch ist seine höhere Bedeutung in der Regel durch eine reichere

[2] Münzenberger-Beissel I, Tfl. 8 33 50 59 63 71; II, Lief. XVI, Tfl. 3; Lief. XVII, Tfl. 2.
[3] Abb. in Eichstätts Kunst (München 1910) 35.
[4] Abb. in Kd. der Rheinprovinz, Kr. Kleve, Tfl. 1 und 3.

architektonische und ornamentale Ausstattung sowie oft auch dadurch sinnfälliger und faßlicher zum Ausdruck gebracht worden, daß das Retabel über ihm mit einer Überhöhung versehen wurde. Dieselbe war gleichsam der Akzent, den man auf ihm anbrachte, um anzudeuten, daß der Ton auf ihm ruhe.

Ein innerer Zusammenhang ist zwischen den Darstellungen, aus denen sich das mittelalterliche Retabel zusammenzusetzen pflegte, vielfach nicht ersichtlich, zumal dann nicht, wenn dieselben aus Einzelfiguren bestehen. Sie bilden in diesen Fällen nur äußerlich ein einheitliches Ganzes, d. h. nur insofern, als sie durch das alle umfassende und einigende Rahmenwerk des Retabels zu einer einzigen Bildertafel oder zu einem einzigen, in sich abgeschlossenen Bilderschrein zusammengefügt erscheinen. Freilich folgt daraus, daß heute ein innerer Zusammenhang zwischen den Bildern nicht erkennbar ist, keineswegs, daß ein solcher überhaupt nicht vorliegt. Denn wir kennen vielfach die Grundsätze und Gesichtspunkte nicht, welche ihrer Zeit für die Auswahl des Bildwerkes bestimmend waren. Blindlings und auf das Geratewohl wurde das Figurenwerk, welches im Retabel zur Darstellung kommen sollte, auch im Mittelalter nicht festgelegt.

Vorhanden war ein innerer Zusammenhang, wenn eine einheitliche Idee das gesamte Bildwerk beherrschte und zu einem Ganzen miteinander verband. Klar tritt diese Idee zutage, wenn es den Heiland inmitten des Apostelkollegiums, einen Passionszyklus oder sonst einen Zyklus, wie z. B. ein Leben des Herrn, ein Marienleben, ein Heiligenleben, die Gebote Gottes, die Werke der Barmherzigkeit, wiedergibt.

Die die Darstellungen zu einem Ganzen innerlich einigende Idee erstreckt sich bei den mittelalterlichen Retabeln nicht selten auch auf das Bildwerk der Predella und des bekrönenden Aufsatzes, zumal bei deutschen Flügelschreinen. Als lehrreiche Beispiele der tiefsinnigen und geistreichen Weise, in der man bei diesen die Darstellungen, das Bildwerk der Predella, und der Bekrönung mit dem des Schreines und der Flügel in inneren Zusammenhang zu bringen und zu einem einheitlich geschlossenen Zyklus zu gestalten suchte, seien hier nur angeführt das Retabel des Marienaltares in der Herrgottskirche zu Creglingen, das Douvermannsche Marienretabel im Dom zu Xanten und der großartige Altaraufsatz Brüggemanns im Dom zu Schleswig.

Bei dem Retabel zu Creglingen, einem Werk Tilman Riemenschneiders, beginnt die Reihe der Darstellungen auf dem linken Flügel mit den Szenen der Verkündigung und der Heimsuchung, springt dann zum rechten über, auf dem die Geburt und die Aufopferung wiedergegeben sind, und geht von hier zur Predella, in der die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige, der zwölfjährige Jesus im Tempel und Mariä Grab angebracht sind. Im Schrein folgt hierauf als vornehmstes Bild Marias Auffahrt und in dem Aufsatz Marias Krönung. In der den letztern abschließenden Laube steht der Heiland als „Schmerzensmann". Besonders geschickt ist die Verbindung des Bildwerkes der Predella mit dem des Schreines dadurch bewerkstelligt worden, daß der Künstler in der mittleren Abteilung der Predella das Grab Mariä dargestellt hat, über dem zwei Engel das Grabtuch halten; geschickt ist es auch, daß die Krönung der allerseligsten Jungfrau in den Aufsatz verlegt ist. Der „Schmerzensmann" oben im Aufsatz soll ersichtlich darauf hinweisen, daß alle Gnade, die Maria zuteil wurde, dem Leiden des Gottmenschen entfloß (Abb. S. 184).

Beim Douvermannschen Retabel im Dom zu Xanten, der eine von dem gleichen Meister herrührende Parallele im Siebenschmerzenaltar der Pfarrkirche zu Kalkar hat, enthält die Predella die Gestalt des ruhenden Jesses. Die von dessen Seite aus-

gehenden beiden Zweige des Jessebaumes durchbrechen die Predella und setzen sich in der Kehle der Umrahmung des Schreines fort, wodurch sie diesen und die Predella miteinander verbinden. Im Schrein gruppieren sich in zehn Feldern um eine Statue Marias mit dem Jesuskinde ebenso viele geschnitzte Gruppen aus dem Leben der Gottesmutter, denen sich weitere in Malerei ausgeführte Szenen auf den Flügeln anreihen. Auf der Spitze des Schreines steht auf einer Konsole, die aus dem Rahmen herauswächst, oberhalb der mittleren Abteilung Maria in Gestalt der apokalyptischen Frau, unter den Füßen den Mond, von Strahlen umgeben, das Kind auf den Armen, oberhalb der seitlichen links die Sibylle, welche den Kaiser Augustus, rechts ein Engel, welcher den Seher von Patmos auf Maria hinweist[5].

Das 1521 vollendete Retabel des Hans Brüggemann im Dom zu Schleswig, eines der großartigsten seiner Art auf deutschem Boden (Tafel 272), zeigt in der Predella beiderseits neben einer vergitterten Nische, die als Reliquienkammer gedient haben mag, je zwei auf die Eucharistie und das eucharistische Opfer bezügliche Darstellungen, Abraham und Melchisedech, das Passahmahl, die Fußwaschung nebst der Einsetzung des hl. Sakramentes, und eine altchristliche Fractio panis. Im Retabel lagern sich um die Kreuzigung als Hauptgruppe dreizehn geschnitzte Passionsszenen, von denen je vier auf die Flügel entfallen. Die Bilder der Überhöhung der beiden Flügel weisen auf die Frucht des Erlösungstodes Christi hin; die Auffahrt auf dem linken Flügel erinnert an den Lohn, den Christus durch seinen Gehorsam seiner heiligen Menschheit verdient hat, die Sendung des Hl. Geistes auf dem rechten an die Gnade, die er uns vermittelt hat. Maria in der Überhöhung der mittleren Abteilung des Schreines, das Kind auf dem Arm haltend, auf dem Mond stehend und der Schlange den Kopf zertretend, will zum Ausdruck bringen, daß des Herrn Leiden und Tod, durch die er Hölle, Sünde und Tod besiegte, die Erfüllung der paradiesischen Verheißung ist, durch welche Gott dem gefallenen und erlösungsbedürftigen Menschen einen Heiland versprach. Im Aufsatz des Retabels stehen neben der Überhöhung des Mittelfeldes, also neben Maria, Adam und Eva als Vertreter der sündigen und erlösten Menschheit. Über der Erhöhung thront auf dem Regenbogen Christus als Richter. Zwei auf hoher Konsole sich erhebende Engel, die ihn rechts und links begleiten, tragen seine Leidenswerkzeuge, die Waffen, mit denen er in den Kampf gegen Hölle und Sünde auszog und über diese den Sieg errang. Zu den Füßen Christi knien zwei Auferstandene, etwas tiefer Maria und Johannes als Fürbitter, während beiderseits von den Auferstandenen ein unter einer Spitzbogenarkade stehender Engel mit der Posaune die Toten zum Gericht ruft. Das Ganze ein gewaltiger einheitlicher Lobgesang auf Christi Erlösungstat in ihrem Grunde, ihrem Geschehen, ihren Früchten, ihrem Fortwirken in der Kirche und ihrem Schlußakt, dem Weltgericht.

Die Renaissance bringt diesseits der Alpen noch keinen bemerkenswerten Wandel in der Vorliebe für vielbildige Retabel.

In Deutschland behauptete das Flügelretabel bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts die Vorherrschaft, mit dem Flügelretabel aber war von selbst und ohne weiteres Vielbildigkeit gegeben, zumal bei ihm nicht nur das Bildwerk des Mittelstückes und der Flügel, sondern auch das der Predella und der Bekrönung zu den Hauptdarstellungen zu zählen pflegte. Allein auch die flügellosen deutschen Retabeln, welche die Renaissance schuf, wahren zum größten Teil die Vielbildigkeit. Ich nenne beispielsweise das Schaumbergretabel in Obermünster zu Regensburg, das Retabel der Kapelle des Kreuzganges des Domes zu Augsburg, das Morizbrunner Retabel im Nationalmuseum zu München (Tafel 301), die beiden Retabeln in der ehemaligen Abteikirche zu Brauweiler (Tafel 301), das Retabel in der Krypta von St. Gereon, das

[5] Abb. des Douvermannschen Marienretabels im Dom zu Xanten, doch ohne Bekrönung und Flügel, in Kd. der Rheinprovinz, Kr. Mörs, Tfl. 7, des Douvermannschen Retabels zu Kalkar bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 40.

schöne, gemalte Retabel zu Disentis (Tafel 299) und die beiden geschnitzten Retabeln zu Söding in Steiermark. Streng einbildig sind fast nur das Wolfsteinsche Retabel im Dom zu Eichstätt sowie das St. Georgsretabel im Münchener Nationalmuseum und das Retabel in der Schloßkirche zu Augustusburg. Denn das Retabel in der Allerheiligenkapelle zu Altmünster mit der Kreuzigungsgruppe oben im bekrönenden Aufsatz und den Figuren der vier großen Kirchenlehrer in der Predella und das dreiteilige Hochaltarretabel in der Annakirche zu Annaberg mit der Darstellung des Jessebaumes kann man kaum als streng einbildig bezeichnen.

Daß in den Niederlanden auch in der Zeit der Renaissance die Vorliebe für vielbildige Retabeln fortdauerte, bekunden das einst mit Flügeln versehene Retabel zu Léau, das Hochaltarretabel der Pfarrkirche zu Braine-le-Comte und der Stiftskirche zu Hal, das Magdalenenretabel in Ste-Waudru zu Mons und das Retabel in der Kapelle des Chorhauptes der Gudulakirche zu Brüssel.

Zahlreich sind die vielbildigen Renaissanceretabeln, die sich in Frankreich erhalten haben. Es finden sich z. B. solche zu St-Florentin (Yonne), zu La Chapelle, St-Luc (Aube), zu Chaource (Aube), zu Ricey-Bas (Aube), zu Vesot (Sarthe), zu Géraudot und Beurey (Aube), in St-Pierre de Luxembourg zu Avignon im Historischen Museum zu Orléans, im Museum des Arts décoratifs zu Paris, in der Kathedrale zu Perpignan, in St-Remi zu Reims, im Museum zu Dijon, zu L'Isle-Adam (Seine-et-Oise), in der Kathedrale zu Rodez u. a. Sie sind ebenso viele Zeugen, daß auch in Frankreich keineswegs mit dem Ende der Gotik zugleich die Freude an vielbildigen Retabeln erlosch[5a].

Besonders tief gegründet war die Bevorzugung vielbildiger Retabeln in Spanien. Es trat hier gegenüber den mittelalterlichen Retabeln dieser Art in der Renaissance sogar noch eine auffallende Steigerung der Zahl der Hauptdarstellungen ein. Man wollte nun noch mehr derselben und wandelte deshalb die Statuetten, welche als Nebendarstellungen und als Dekor an den vertikalen Teilungspfosten der mittelalterlichen Retabeln angebracht zu werden pflegten, in große, dem übrigen Bildwerk gleichwertige Figuren um. Aber auch darin offenbart sich die außerordentliche Vorliebe, welche die Spanier für vielbildige Retabeln hatten, daß dieselbe sich nicht bloß in den Retabeln der Früh- und Hochrenaissance äußerte, sondern daß sie sich unvermindert auch noch in den Spätrenaissanceretabeln betätigte, ja hier und da noch in Retabeln zum Ausdruck kommt, die ihrer Formensprache nach bereits durchaus Barockwerke sind, wie z. B. das prunkvolle, ausgeprochen barocke Hochaltarretabel der Pfarrkirche zu Tarrasa u. a. Einbildige Retabeln aus der Zeit der Renaissance, wie das Retabel der Taufkapelle und der Junterónkapelle des Domes zu Murcia, die zwei Ädikularetabeln in S. Francisco zu Rioseco, das Retabel eines Nebenaltares von 1594 in S. Catalina zu Murcia, das Dreikönigenretabel in S. Maria de la Redonda zu Logroño (Tafel 306), sind in Spanien selten.

Anders als diesseits der Alpen verhielt es sich in Italien. Hier brachte bereits die Frührenaissance eine merkliche Zunahme einbildiger Retabeln, und zwar war es nicht mehr bloß eine einheitliche, in sich geschlossene Szene, die auf solchen Retabeln dargestellt wurde, es wurde auch Brauch, auf ihnen die Einzelfiguren, die man beim vielbildigen Retabel allein für sich und architektonisch voneinander getrennt anzuordnen pflegte, mit der Mittelfigur auf dem gleichen Hintergrunde zu einer Gruppe zu vereinigen.

Wurde auch auf diese Weise kein innerer Zusammenhang der Darstellungen erreicht, so kam so doch zur bloßen Einheit des Rahmens wie beim vielbildigen Retabel die Einheit der Szene und der Gruppe und damit die höhere Einheit des Bildes hinzu. Es war eine sog. Santa Conversazione, was man auf diese Weise schuf. Die Neuerung

[5a] Vgl. die Abb. auf Tfl. 295—298, 303 u. 304.

wurde für die Folgezeit wichtig und einflußreich, ungleich bedeutungsvoller aber sollte für die Einbildigkeit des Retabels der Umstand werden, daß man dazu überging, dem Retabel die Ädikulaform zu geben. Damit war, wo und soweit diese Form zur Anwendung gebracht wurde, seine Einbildigkeit gewissermaßen als Grundsatz festgelegt.

Für das Ädikularetabel, das schon in der Zeit der Frührenaissance in Italien vereinzelt auf den Plan tritt, im Laufe des 16. Jahrhunderts sich dort allmählich allgemein einbürgert, um das Ende des Jahrhunderts von da zugleich mit der späten Renaissance seinen Eroberungs- und Siegeszug durch das übrige Abendland beginnt, war nämlich im Gegensatz zum mittelalterlichen mehrbildigen Retabel Einbildigkeit das Gewöhnliche, Charakteristische. Es zeigte meist nur ein einziges Bild, das bald in einer historischen, dogmatischen oder allegorischen Szene, bald aus einer von mehreren Einzelfiguren gebildeten Gruppe, bald bloß in einer Einzelfigur bestand. Renaissanceretabeln vom Typus der Ädikula, auf denen dasselbe sich aus mehreren selbständig nebeneinander angeordneten Figuren zusammensetzt, sind in Italien nicht häufig. Als lehrreiche Beispiele seien genannt das Retabel im linken Querarm von S. Maria della Grazia a Caponapoli zu Neapel und das auf Tafel 290 wiedergegebene schöne Retabel in S. Domenico daselbst, sowie das Retabel des Altares des hl. Johannes d. T. in S. Anna dei Lombardi zu Neapel. Für Retabelbilder, die eine Szene oder Gruppe darstellten, bevorzugte man schon bei den Ädikularetabeln der Renaissance, ihren Abmessungen entsprechend, Ölgemälde, wenn auch in Relief ausgeführte Szenen und Gruppen auf den italienischen Renaissanceretabeln dieses Typus keineswegs selten sind.

Allgemein verlor sich die mittelalterliche Vielbildigkeit aus dem Retabel in der Zeit der Spätrenaissance und des Barocks, auch dort, wo sie bis dahin dasselbe beherrscht hatte. Retabelbildwerk, wie es die Gotik und außerhalb Italiens auch noch das 16. Jahrhundert bevorzugt hatten, d. i. Bildwerk, das sich aus einer Vielheit neben- und übereinander angeordneter Darstellungen zusammensetzte, die oft durch eine sie innerlich einigende Idee, immer aber durch das alle zusammenfassende Rahmenwerk oder Gehäuse zu einem einheitlichen Ganzen verbunden waren, gefiel nicht mehr. Man wollte ein großes, machtvoll wirkendes, auch von ferne zur vollen Geltung kommendes Retabelbild, das mit den schweren, massigen Stilformen und dem wuchtigen architektonischen Aufbau, die nunmehr allenthalben für das Retabel in Aufnahme gekommen waren, in Einklang stand.

Das Retabel der späten Renaissance, namentlich aber das des Barocks, ist demgemäß mit Vorzug einbildig, und zwar nicht bloß, wenn es die Form eines Tafelretabels hat, sondern auch, wenn es ein architektonisches Gebilde darstellt; so sehr das die Einbildigkeit eine der am meisten in die Augen fallenden und charakteristischen Eigenschaften desselben ist und das einbildige Retabel als der Haupttypus des Spätrenaissance- und Barockretabels bezeichnet werden muß. So verhält es sich vor allem in Italien, wo man wie an der Form der strengen, geschlossenen Ädikula so auch an der Einbildigkeit des Retabels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts mit unverkennbarer Vorliebe festhielt. Vielbildig nach mittelalterlicher Weise ist dort das Barockretabel nie. Höchstens, daß rechts und links von dem Hauptbild oder in dem bekrönenden Aufsatz eine weitere Figur angebracht wurde, doch geschah das nicht einmal oft; am häufigsten noch im Süden Italiens. Selbst Nebendarstellungen, Engel, Putti und allegorische Gestalten, finden sich, wie früher gesagt wurde, immer nur in geringer Zahl, sehr oft aber gar nicht auf den italienischen Retabeln des Barocks. Diesseits der Alpen war das Retabel im 17. und 18. Jahrhundert weniger ausgespro-

chen einbildig, zumal im Süden und Osten Deutschlands, in Österreich, in Polen, in der Schweiz und in Spanien, wenngleich es auch hier nicht mehr die Vielbildigkeit des mittelalterlichen Retabels zeigte. Neben einbildigen, die allerdings die Mehrheit ausmachen, begegnen uns auch zweibildige, meist Retabeln vom Typus der Ädikula, bei denen sich zu dem großen Bilde im Körper derselben im Aufsatz ein zweites kleineres von untergeordneter Bedeutung gesellt, sowie mehrbildige.

Bisweilen, wenngleich im ganzen nur sehr selten, zeigen diese mehrbildigen Barockretabeln im Körper zwei Darstellungen übereinander. Sie bauen sich in diesem Falle in zwei Geschossen auf. Als lehrreiche Beispiele seien genannt das mächtige Hochaltarretabel der Jesuitenkirche zu Paderborn und dessen Vorbild, das noch gewaltigere Retabel des Hochaltares der Kölner Jesuitenkirche, bei dem die Gemälde je nach dem Kirchenjahr durch andere ersetzt werden konnten, das Werk des Laienbruders Valentin Boltz. Mehrbildige Retabeln, bei denen ähnlich wie bei manchen deutschen und spanischen Retabeln des ausgehenden Mittelalters und des 16. Jahrhunderts auch das Bildwerk der Predella zu den Hauptdarstellungen zählte, entstanden ebenfalls nicht häufig und nur im 17. Jahrhundert. Solche sind z. B. die früher erwähnten Barockretabeln im Dom zu Pelplin, das Retabel des Hochaltares und des Haubertaltares in der Stiftskirche zu Überlingen, das Retabel der beiden Seitenaltäre in St. Ulrich zu Augsburg[6], und das schöne Retabel eines Seitenaltares zu Gelting in Oberbayern, das in dem Untersatz Statuetten der hl. Elisabeth, der hl. Katharina und der hl. Barbara, im Körper die Figuren der Gottesmutter, des hl. Joachim und der hl. Anna, im Aufsatz die Halbfigur des ewigen Vaters enthält[7].

In der Regel gab man den mehrbildigen Barockretabeln dadurch den Charakter der Mehrbildigkeit, daß man dem Retabelbild beiderseits Statuen beifügte. Meist begnügte man sich rechts wie links mit einer einzigen Figur. Je zwei brachte man ziemlich selten neben dem Mittelbild an, mehr als je zwei wohl nie. Bei den dreiteiligen und den lediglich vereinzelt vorkommenden fünfteiligen Barockretabeln stehen die Figuren in den Seitenabteilungen. Waren die Retabeln einteilig, so stellte man sie am gewöhnlichsten auf einer Konsole oder auf einer Vorkragung des Sockels an den Seiten derselben auf, wie es noch bei den süddeutschen Renaissanceretabeln häufig geschehen war. Namentlich hielt man es so im 17. Jahrhundert. Man gab auf diese Weise dem Retabel zugleich einen schönen seitlichen Abschluß. Überaus zahlreiche Beispiele einer solchen Anordnung der Figuren finden sich namentlich bei den süddeutschen, österreichischen und schweizer Barockretabeln. Hart neben dem Mittelbild vor den seitlichen Rahmen der Tafelretabeln und vor den Säulen der Ädikularetabeln brachte man sie seltener, und zwar erst im 18. Jahrhundert an. Bei mehrsäuligen Ädikularetabeln fügte man die Figuren auch wohl zwischen die Säulen ein, wenn diese, wie es in der Zeit des Spätbarocks oft vorkam, locker zu einander gruppiert waren, wie z. B. bei dem Retabel des Würzburger Domes auf Tafel 324[8].

Von den vielbildigen Retabeln des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts weichen die nicht einbildigen Retabeln der späten Renaissance und des Barocks vor allem augenfällig durch die weit geringere Zahl ihrer Darstellungen ab. Sie unterscheiden sich aber auch von ihnen durch die ungleich lockerere Weise, in welcher ihre Hauptdarstellungen miteinander verbunden zu sein pflegen. Ein innerer ideeller Zusammenhang zwischen denselben tritt meist nicht zutage. Was aber ihren äußeren Zusammenschluß anlangt, so

[6] Vgl. über diese Retabeln oben S. 426.

[7] Abb. in Kd. von Oberbayern Tfl. 128.

[8] Vgl. auch das Retabel in Neustift zu Freising, zu Wartenberg, zu Altenerding und zu Maria Dorfen bei Hoffmann 240 242 264 308 und das Hochaltarretabel der Jesuitenkirchen zu Dillingen und Eichstätt bei J. Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten II, Tfl. 4a; Tfl. 5a, sowie namentlich auch die zahlreichen Abbildungen bayerischer Barockaltare bei R. Hoffmann, Bayerische Altarbaukunst (München 1923), Tfl. 112 ff.

sind die Seitenfiguren oft so lose neben das Mittelbild gestellt, daß auch von einem solchen kaum die Rede sein kann, und man nicht selten zu fragen berechtigt ist, ob die Seitenfiguren überhaupt zu den Hauptdarstellungen gehören und nicht vielmehr gleich den Engelsfiguren und anderem Statuenwerk, das sich über dem Gebälk der Retabeln erhebt, lediglich Dekorationsstücke zur reicheren Ausstattung des architektonischen Aufbaues sein sollten. Ein letzter Umstand, der die nicht einbildigen Barockretabeln von den vielbildigen Retabeln des Mittelalters und der früheren Renaissance tiefgreifend und sinnfälligst unterscheidet, ist der unbedingte Vorrang, den ihr Mittelbild nicht nur durch seinen Gegenstand und seine zentrale Anordnung, sondern auch durch seine Abmessungen vor den übrigen Hauptdarstellungen beansprucht, und die alles beherrschende Stellung, die es inmitten des sonstigen Bildwerkes des Retabels einnimmt. Freilich wurde das Mittelbild auch auf den mittelalterlichen Retabeln und den Retabeln der Frührenaissance gewöhnlich in der einen oder anderen Weise, und zwar insbesondere auch durch mehr oder weniger größere Maßverhältnisse, als das vornehmste gekennzeichnet, doch blieben ihm die übrigen Hauptdarstellungen stets im wesentlichen gleichwertig und nebengeordnet. Kaum je tritt es vor diesen so vor, daß es sie fast wie erdrückt und daß es sie als Darstellungen von nur untergeordneter Bedeutung erscheinen läßt, wie das so oft bei den mehrbildigen Barockretabeln der Fall ist, bei denen das Mittelbild nicht selten als das Altarbild schlechthin, die übrigen Hauptdarstellungen als nebensächliche Zutaten erscheinen.

Vielbildige Retabeln im Sinne der vielbildigen mittelalterlichen und Renaissanceretabeln entstanden in der Zeit des Barocks nur mehr ganz vereinzelt und ausnahmsweise als späte Nachklänge des bis dahin so beliebten Brauches, und zwar bloß im früheren Barock.

3. Einzelfiguren und szenische Darstellungen. Das Bildwerk, mit dem man das Retabel ausstattete, bestand im Mittelalter wie in der Zeit der Renaissance und des Barocks entweder in Einzelfiguren oder szenischen Darstellungen, doch herrschte bis in die Frührenaissance hinein in den einzelnen Ländern eine auffallende Verschiedenheit in der Bevorzugung der einen bzw. der anderen. Hier waren es vornehmlich Einzelfiguren, was man auf den Retabeln anbrachte, dort szenische Darstellungen, anderswo verband man beide Arten von Bildwerk in mehr oder weniger gleichem Ausmaß miteinander.

In Italien wogen bis in die Frührenaissance hinein Einzelfiguren auf den Retabeln entschieden vor, gleichviel, ob diese bemalt, geschnitzt oder aus Stein gehauen waren. Szenische Darstellungen kamen auf den italienischen Retabeln freilich auch vor, und zwar so oft, daß man solche nicht als Ausnahmen bezeichnen kann, doch waren sie ebensowenig das Gewöhnliche. Die Einzelfiguren, meist Ganzbilder, doch auch Halbbilder, sind in einer oder in zwei Reihen nebeneinander angeordnet, und zwar bald unter Bogen, bald unter förmlichen Arkaden, bald in Nischen, bald endlich in Feldern, die von Leisten umrahmt und voneinander geschieden werden. Ohne eine solche Trennung wurden sie nur ausnahmsweise aneinandergereiht. Die auf den Tafeln dieses Bandes wiedergegebenen mittelalterlichen italienischen, mit

plastischem oder gemaltem Bildwerk ausgestatteten Retabeln bieten für das Gesagte reichlich gute Beispiele.

In den spanischen Retabeln herrschen in der Zeit der Gotik umgekehrt durchaus szenische Darstellungen vor, und zwar sowohl in den mit Gemälden, wie in den mit Skulpturen ausgestatteten. Das bemerkenswerteste Beispiel eines gemalten Retabels dieser Art bietet das 1455 entstandene Riesenretabel in der Capilla mayor der alten Kathedrale zu Salamanca mit seinen in fünf Reihen unter reichverzierten Arkaturen angeordneten fünfundfünfzig Bildern aus dem Leben des Herrn (Tafel 193). Einzelfiguren, Brustbilder von Heiligen finden sich bei ihm nur in den Achtpässen des Frieses, welcher unten das Retabel abschließt. Ein bemaltes Retabel in der Kathedrale zu León enthält sechsundzwanzig Szenen, ein bemaltes Retabel in der Pfarrkirche zu Pallaruelo de Monegros (Huesca) einundzwanzig, ein bemaltes Retabel in S. Maria del Castillo zu Fromista bei Palencia dreißig. Neunzehn gemalte szenische Darstellungen aus dem Jugendleben des Heilandes und der Legende der hl. Katharina zeigt das Katharinaretabel in der Kathedrale zu Tudela, dreiundzwanzig Bilder aus dem Leben des Herrn und der Geschichte des hl. Franziskus das Franziskusretabel der Kathedrale. Sehr lehrreich bezüglich der in Spanien beliebten Bevorzugung von Szenen ist auch das Heiliggeistretabel in der Seo zu Manresa von 1394, das Werk eines Malers von Barcelona, Petrus Serra[1]. Die fünfzehn Hauptdarstellungen, mit denen es geschmückt ist, stellen Geheimnisse aus dem Leben des Herrn und Marias dar. Einzelfiguren finden sich nur in der Predella, in den bekrönenden Aufsätzen und auf den pilasterartigen Leisten, durch welche das Retabel vertikal in fünf Abteilungen geschieden wird. Die Halbfiguren von Heiligen in der stark restaurierten Predella mögen den Hauptdarstellungen des Retabels zuzurechnen sein; dagegen haben die Halbfiguren von Engeln in den Aufsätzen und erst recht die zahlreichen Miniaturfiguren von Heiligen, mit denen die Leisten bemalt sind, zweifellos nur dekorativen Charakter. Gemalte gotische Retabeln, die nur Einzelfiguren enthalten, sind nicht häufig und dazu meist bescheidener Art. Beispiele finden sich in den Kathedralen zu Sevilla, Toledo und Orihuela, in S. Andrés zu Toledo, in der Pfarrkirche zu Pompenillo (Huesca), in der Eremita del Castillo zu Cartejon de Monegros u. a. Doch sind selbst bei solchen Retabeln in der Predella gewöhnlich szenische Darstellungen angebracht.

Sehr groß ist in Spanien auch die Zahl der mit Schnitzwerk oder mit Steinskulpturen geschmückten gotischen Retabeln, welche szenische Darstellungen aufweisen. Von den geschnitzten Retabeln dieser Art muß vor allem das Retabel des Hochaltares der Kathedrale zu Sevilla mit seinen sechsunddreißig Riesenreliefs aus dem Leben Christi genannt werden. Andere hervorragende sind die Hochaltarretabeln in den Kathedralen von Toledo, Oviedo (Tafel 194) und Tortosa, in der Stiftskirche zu Lequeitio (Tafel 195), in S. Pablo zu Saragossa und in der Kartause von Miraflores. Von spanischen gotischen Steinretabeln, die mit Szenen ausgestattet sind, seien erwähnt die Hochaltarretabeln in der Kathedrale zu Tarragona (Tafel 255), Saragossa, Huesca (Tafel 223) und Vich, in S. Nikolás zu Burgos (Tafel 218) sowie in S. Lorenzo zu Lérida. Wie beliebt selbst bei kleineren Steinretabeln szenische Darstellungen waren, zeigen beispielsweise das Retabel der Schneiderkapelle in der Kathedrale zu Tarragona (Tafel 219), das Retabel zweier Seitenaltäre in S. Lorenzo zu Lérida, das Retabel in der Sakristei derselben Kirche, das leider stark beschädigte schöne Retabel in S. Maria zu Montblanch bei Tarragona, das Retabel in S. Coloma de Queralt (Tafel 219), ein Retabel im Museum zu Vich u. a. Bei allen diesen sind Einzelfiguren, abgesehen von den Statuetten, welche zur Belebung des trennenden Pfosten- und Pfeilerwerkes sowie des Rahmens dienen und bloß ornamentalen Charakter haben, meist nur spärlich zur Anwendung gekommen. Am häufigsten ist in ihrer Mitte eine Einzelfigur angebracht, welche den Heiligen darstellt, den das Retabel vor

[1] Bulletí del Centro excursionista de la Comarca de Bages III (1907) 129.

allem verherrlichen sollte. Gotische, mit plastischem Bildwerk ausgestattete Retabeln, die nur Einzelfiguren enthalten, wie ein Retabel im Chorumgang der Kathedrale zu Malaga (Tafel 252), das interessante Sebastianusretabel (Tafel 253) zu Bolea (Huesca), zwei der Nischenretabeln in S. Gil zu Burgos (Tafel 197) und ein Retabel in der Capella del Condestable der Kathedrale zu Burgos (Tafel 189) sind in Spanien eine ziemlich seltene Erscheinung.

Sind die gotischen spanischen Retabeln zugleich mit gemaltem und geschnitztem Bildwerk ausgestattet, so sind die szenischen Darstellungen regelmäßig in Malerei ausgeführt, die Einzelfiguren aber fast immer in Schnitzarbeit. Treffliche Beispiele einer solchen Verbindung von gemalten Szenen und geschnitzten Einzelfiguren bieten das großartige Hochaltarretabel in S. Feliú zu Gerona (Tafel 193), das Retabel eines Nebenaltares in S. Martin zu Briviesca bei Burgos und das Retabel des Jakobusaltares von 1497 in der Kathedrale zu Tarazona. Besonders gebräuchlich war es, gemalte szenische Darstellungen und geschnitztes Figurenwerk in der Weise miteinander zu verbinden, daß man in der Mitte des Retabels eine geschnitzte Einzelfigur in einer Nische oder unter einem Baldachin aufstellte, die um diese herum angeordneten Szenen aber in Malerei ausführte. Die Beispiele von Retabeln, die eine solche Behandlung zeigen, sind zahlreich. Es seien nur erwähnt die schon genannten Retabeln in S. Maria del Castillo zu Fromista und in der Kathedrale zu León, das Hochaltarretabel in der Pfarrkirche zu Cartejon de Monegros (Huesca), ein Retabel in Nra Señora de la Esperanza zu Bolvir sowie das Hochaltarretabel in der Stiftskirche zu Gandia (Tafel 254) und in der Kathedrale zu Tudela.

Das 16. Jahrhundert bringt für das spanische Retabel eine bedeutsame Zunahme der Einzelfiguren. Bestand sein Bildwerk bis dahin vorwiegend in szenischen Darstellungen, so erscheinen nunmehr Szenen und Einzelfiguren gleichwertig, sie sind gleichberechtigte Elemente geworden. Es mehren sich daher auch die Retabeln, die ausschließlich oder fast ausschließlich Einzelfiguren aufweisen, sei es gemalte im Wechsel mit Statuen, wie das Retabel in der Pfarrkirche zu Tarrasa (Tafel 315) oder gewöhnlicher nur Statuen. Zu den schönsten Beispielen von Retabeln dieser zweiten Art gehören ein Retabel in S. Maria de la Redonda zu Logroño sowie das überaus elegante Retabel in der Scheitelkapelle des Chorumgangs der Kathedrale von Santiago (Tafel 311), das großartigste Beispiel aber ist das in drei Hauptgeschossen und zwei Obergeschossen sich aufbauende, leider sehr schadhafte Hochaltarretabel in S. Magdalena zu Tudela. Gruppen fanden sich bei ihm nur in dem mittleren Felde der beiden unteren und der beiden oberen seiner fünf Geschosse; die übrigen Felder sind mit einem Heer größerer und kleinerer Statuen bevölkert. Bei bedeutenderen Retabeln, wie sie uns in S. Clara zu Brieviesca, in S. Maria del Palacio und in Santiago (Tafel 314) zu Logroño, in der Capilla mayor der Kathedralen zu Burgos, Ciudad Real und Palencia, in der Capilla del Obispo von S. Andrés zu Madrid (Tafel 313), in S. Clemente und S. Isabel zu Toledo, in S. Vicente zu S. Sebastian, in S. Jerónimo zu Granada (Tafel 312), in der Karmeliterkirche zu Manresa, in der Kapelle des Colegio del Arzobispo zu Salamanca, in S. Maria zu Cáceres, in S. Miguel de Ancheta zu Tafalla, in der Pfarrkirche zu Cascante bei Tudela, in der Wallfahrtskirche zu Iciar (Tafel 309) und zahlreichen anderen entgegentreten, stehen die Einzelfiguren, stets Statuen, in Risaliten, welche gegenüber der in dem Aufbau sich überstark geltend machenden Horizontalen kräftig die Vertikale betonen. Sie bilden gleichsam die Akzente in dem Rhythmus des Bildwerks der einzelnen Zonen, das meist ausschließlich Schnitzwerk darstellt.

Wie man es im Mittelalter in Frankreich bei bemalten Retabeln bezüglich der Art des Bildwerks hielt, läßt sich nicht sagen, da sich zu wenige derselben erhalten haben. Ein gemaltes Retabel im Museum zu Avignon zeigt drei unter gedrückten, benasten Arkaden angeordnete Einzelfiguren, ein um 1425 entstandenes Retabel zu Châtel-Censoir (Yonne), eine Kreuzigungsgruppe und zwei heilige Bi-

schöfe. Szenische Darstellungen begegnen uns beispielsweise auf einem gemalten Retabel zu Varcy (Nièvre) mit dem Martyrium einer hl. Jungfrau, auf zwei Retabeln in der Kirche Notre-Dame de la Couture zu Le Mans (Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige, Auferstehung und Enthauptung Johannes des Täufers bzw. Geburt und Aufopferung des Herrn) sowie auf einem späten Retabel im bischöflichen Museum zu Angers (Leidensszenen). Das Steinretabel eines Seitenaltares in der Kirche zu Montfavet weist in der Mitte in Malerei den Heiland am Kreuz mit Maria und Johannes auf. Rechts und links ist ihm heute ein Wappen und Rankenwerk aufgemalt, doch befanden sich auch hier ursprünglich wohl Szenen. Ein aus der Abtei Clairvaux stammendes bemaltes Retabel im Museum zu Dijon enthält in dem mittleren seiner fünf Felder die Darstellung der Trinität (Gott Vater, den Gekreuzigten in den ausgebreiteten Händen haltend, zwischen beiden die Taube), in den beiden anstoßenden Bildern die Taufe und Verklärung Christi, in den zwei äußersten die Figuren des hl. Bernhard und eines hl. Bischofes. Ein Triptychon des Nikolas Froment von 1475/76 in der Kathedrale zu Aix-en-Provence, das unter dem Namen „Der brennende Dornstrauch" bekannt ist, zeigt im Mittelstück unten den seine Herde weidenden Moses, der im Begriff steht, seine Schuhe auszuziehen, oben in einem Flammen aussprühenden Dorngebüsch Maria mit dem Jesuskind. Auf den Flügeln sind die Stifter des Retabels, König René und seine Gemahlin Johanna von Laval, mit je drei Heiligen abgebildet. Auf einem sehr hervorragenden Triptychon in der Kathedrale zu Moulins, das um das Ende des 15. Jahrhunderts entstand, ist im Mittelstück die Gottesmutter mit dem Jesuskind, von zwei Engeln gekrönt und von Engeln umgeben, dargestellt. Auf den Flügeln sehen wir auch hier die knienden Stifter, links Peter II. von Bourbon, rechts seine Gemahlin Anna von Frankreich mit ihrer Tochter Susanna. Jener ist vom hl. Petrus begleitet, diesen ist die hl. Anna zugesellt.

Bei den mit plastischem Bildwerk geschmückten Retabeln, deren sich in Frankreich eine große Zahl aus dem Mittelalter gerettet hat, herrschen szenische Darstellungen vor den Einzelfiguren entschieden vor. Von den beiden ältesten, die noch dem 12. Jahrhundert angehören, weist das eine, das sich in St-Denis befindet, Einzelfiguren, das andere, das sich zu Carrières-St-Denis erhalten hat, Szenen auf (Tafel 207). Das leider durch die Revolutionäre jämmerlich verstümmelte, interessante Retabel aus St. Germer im Cluny-Museum (Ende 13. Jahrh.) zeigt im Wechsel mit Gruppendarstellungen die Einzelfiguren der hll. Petrus, Paulus und Geremarus. Drei aus St-Denis stammende (Tafel 208 und 209), nur wenig jüngere Retabeln des gleichen Museums, von denen eines mit Darstellungen aus der Eustachiuslegende, das zweite mit Begebenheiten aus dem Leben des hl. Benediktus, das dritte mit Passionsbildern ausgestattet ist, enthalten nur Gruppen. Das gleiche ist der Fall bei dem im Cluny-Museum befindlichen geschnitzten Passionsretabel aus dem 14. Jahrhundert (Tafel 257) sowie bei dem schönen Retabel des Altares der Muttergotteskapelle in St-Denis (frühes 14. Jahrhundert), auf dem sich zu Maria mit dem Kinde rechts bzw. links die Szenen der Anbetung des Jesuskindes durch die Weisen, der Warnung, der Flucht und des Kindermordes gesellen. Die beiden aus der Kartause Champmol kommenden herrlichen geschnitzten Retabeln im Museum zu Dijon, Schöpfungen des Jahres 1391, haben nur im Mittelstück szenische Darstellungen, auf den Flügeln eine Folge von Einzelfiguren (Tafel 257).

Retabeln des 15. Jahrhunderts, die ausschließlich oder doch wenigstens vorherrschend mit Einzelfiguren geschmückt erscheinen, sind in Frankreich wenig zahlreich. Ich nenne ein Retabel zu Brécy (Cher) — Kreuzigungsgruppe und Heilige —, ein Retabel zu Jussy-Champagne (Cher) — Christus mit den zwölf Aposteln —, ein Retabel zu St-André-lès-Troyes (Aube) — Apostel —, zu St-Remi-sous-Barbasc (Aube) — der hl. Nikolaus und zwei Heilige —, zu Mont-St-Martin (Meurthe-et-Marne) — Christus und die Apostel —, zu Thaumiers (Cher) — Christus mit den Aposteln —, zu St-Maurice-le-Vieil (Yonne) — Kreuzigungsgruppe zwischen den Aposteln —, zu Ahun

(Creuse) — obere Zone: Kreuzigungsgruppe zwischen Heiligen, untere: Apostel —[2], und zu Praslins (Aube) — Kreuzigungsgruppe zwischen den Aposteln (Tafel 259).

Die Zahl der bald aus Holz, bald aus Stein bestehenden französischen gotischen Retabeln des 16. Jahrhunderts, welche mit szenischen Darstellungen ausgestattet sind, ist zu groß, als daß sie hier einzeln angeführt werden könnten. Es sind meist Begebenheiten aus dem Leben und Leiden des Herrn und aus dem Leben seiner heiligsten Mutter, die uns auf ihnen begegnen.

Das Bildwerk, welches mit Vorliebe oben auf oder über den französischen Retabeln des Mittelalters angebracht zu werden pflegte, eine kennzeichnende Eigentümlichkeit derselben, und bald unmittelbar auf ihnen saß, bald sich auf Pfosten oder kapitellartigen Sockeln erhob, die oben aus ihnen herauswuchsen, bald endlich oberhalb des Retabels an der Wand befestigt und dann nur ideell mit ihnen verbunden war, bestand in der Zeit der Gotik wohl in der Regel bloß aus Einzelfiguren. Auch das Bildwerk der Wandretabeln, d. h. der Architekturen, mit denen die Wand, welcher der Altar vorgebaut war, oberhalb desselben bisweilen ausgestattet und durch die sie zu einem Retabel ausgebildet worden war, hatte vorherrschend den Charakter von bloßen Einzelfiguren[3].

Die Nischenretabeln weisen als Bildwerk entweder Statuen auf, wie das schöne Retabel mit den Figuren der hl. Anna Selbdritt, des hl. Mauritius und der hl. Martha in der Kathedrale zu Aix (Tafel 192), oder eine große plastische Gruppe, wie das Retabel mit einer Ölberggruppe in der Kathedrale zu Rodez.

Die Frührenaissance bringt in Frankreich hinsichtlich der Art des Bildwerkes der Retabeln keine bemerkenswerte Veränderung. Insbesondere bevorzugt man in denselben nach wie vor szenische Darstellungen, oben auf oder über ihnen aber bringt man wie im 15. Jahrhundert weiterhin Statuen, doch auch wohl an Stelle von Einzelfiguren eine plastische Gruppe an. Interessante Beispiele solcher Gruppen finden sich namentlich in St-Pantaléon zu Troyes (Tafel 305). Ein hervorragendes Nischenretabel der Frührenaissance in der Abteikirche zu Solesmes enthält eine fast lebensgroße Gruppe des Hingangs Marias, ein anderes in der Kathedrale zu Rodez eine Grablegung (Tafel 294). Ein Nischenretabel zu Valmont (Seine) umschließt eine Verkündigungsgruppe[4].

Die flandrischen Retabeln bevorzugen durchaus szenische Darstellungen, und zwar nicht bloß die gemalten, sondern namentlich auch die geschnitzten. Ein mit Einzelfiguren ausgestattetes Retabel des 14. Jahrhunderts befindet sich in der Kirche der hl. Dymphna zu Gheel. Es besteht aus Stein und zeigt in der überhöhten mittleren Abteilung den Heiland am Kreuze mit Maria und Johannes, in den seitlichen die Apostel. Ein Retabel des 15. Jahrhunderts, das Einzelfiguren aufweist, hat sich in der Kirche des Beghinenhofes zu Tongern erhalten. Es ist vertikal in drei Abteilungen gegliedert, von welchen die mittlere überhöht ist. Horizontal sind alle in drei Zonen geschieden, von denen jede wieder in drei Nischen aufgeteilt ist. Die neun niedrigen Nischen der unteren Zone der drei Abteilungen bargen allem Anschein nach Reliquiare; in den zwölf Nischen der zwei oberen Zonen der beiden seitlichen Abteilungen sehen wir die zwölf thronenden Apostel. In der zweiten Zone der mittleren Abteilung umschloß die vergitterte Mittelnische gleichfalls Reliquien; in den beiden anderen befindet sich eine aus den Figuren des Heilandes und seiner heiligen Mutter bestehende Darstellung der Krönung Mariä. In der oberen Nischenreihe der mittleren Abteilung stehen die Statuetten der Gottesmutter, des hl. Johannes d. T. und der hl. Katharina.

Bei den geschnitzten flämischen Retabeln des späten 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts kommen Einzelfiguren unter den Hauptdarstellungen im ganzen nur selten vor. Im Schrein finden wir solche z. B. bei den beiden

[2] Vgl. Mémoires de la Société des sciences natur. et archéol. de la Creuse, 1912, 450.

[3] Vgl. oben S. 336.

[4] Vgl. oben S. 387.

flämischen Retabeln in der Pfarrkirche zu Zülpich (St. Anna Selbdritt und hl. Johannes d. T., bzw. die hll. Petrus und Matthias), beim Retabel zu Affeln bei Arnsberg (Maria und Lambertus) und besonders beim flämischen Retabel zu Kirchlinde[5], das in seinen Seitenabteilungen vier große, unten in der Mittelabteilung fünf kleine und an den die Abteilungen trennenden Pfosten sowie an den seitlichen Rahmen zwölf Miniaturfiguren aufweist. Oben auf dem Retabel stehen als Abschluß Einzelfiguren, beispielsweise bei dem Agilolfusschrein im Dom zu Köln, bei dem flämischen Flügelschrein in der Reinoldskapelle der Marienkirche zu Danzig, bei einem flämischen Retabel im Dom zu Xanten und bei den drei flämischen Schreinen in der Pfarrkirche zu Kempen, von denen der eine von einer Figur des hl. Georg, der zweite von der des hl. Antonius, der dritte, welcher den Hochaltar ziert, von einer kleinen Selbdrittdarstellung und den Figuren der drei Männer der hl. Anna bekrönt wird[6]. Auf den Flügeln begegnen uns als förmliche Ausnahme geschnitzte Einzelfiguren bei dem flämischen Retabel zu Ringsaker in Norwegen, in der Predella bei dem Retabel zu Güstrow in Mecklenburg-Schwerin, dem flämischen Flügelschrein in der Johanneskirche zu Osnabrück und einem Hamburger Privatbesitz angehörenden Schrein. Häufig finden wir auf den flämischen Retabeln der Spätzeit Einzelfiguren in der Kehle der Umrahmung, in dem das Bildwerk der einzelnen Gruppen überdachenden Baldachinwerk und an den den Schrein in seine Abteilungen gliedernden Pfosten. Dieselben dienen jedoch lediglich zur Belebung, zur Füllung und als Schmuck, haben also bloß ornamentalen Charakter und sind demgemäß auch stets von sehr geringer Größe. Übrigens sind selbst in den Kehlen, in den Baldachinen und an den Pfosten häufig statt solcher Statuetten zum gleichen Zwecke Miniaturgruppen angebracht, ein Zeichen, wie beliebt bei den flämischen Bildschnitzern die szenischen Darstellungen waren (Tafel 280).

Die Zahl der geschnitzten Gruppen ist in den flämischen Flügelretabeln bisweilen außerordentlich groß. So enthält der flämische Schrein Antwerpener Herkunft in der Stiftskirche zu Vreden in der Predella, im Schrein und auf den Flügeln, nicht eingerechnet die Nebengrüppchen in den Kehlen des Rahmenwerkes, dreiundzwanzig große Gruppen aus dem Leben, Leiden und der Verherrlichung des Herrn[7]. Der gleichfalls aus Antwerpen stammende Altaraufsatz in der Petrikirche zu Dortmund (Tafel 277) aber weist sogar dreißig große geschnitzte Szenen auf. Schrein und Flügel zeigen Darstellungen aus der Passion, sowie die sog. Gregoriusmesse; die Gruppen in der Predella geben Begebenheiten aus der Geschichte des hl. Kreuzes sowie Konstantins Sieg an der Mulvischen Brücke wieder. Einzelfigürchen kommen bei beiden Schreinen als Schmuck des Pfostenwerkes nur in sehr geringer Zahl vor, um so größer ist bei ihnen dagegen die Fülle der dem gleichen Zwecke dienenden Miniaturgrüppchen. In ihrem außerordentlichen Reichtum an geschnitzten Szenen wetteifern beide Retabeln geradezu mit den durch die Fülle ihres Bildwerks ausgezeichneten spanischen Retabeln, hinter denen sie freilich hinsichtlich ihrer Abmessungen zurückbleiben.

Das Eindringen der Renaissance scheint bei den flämischen Retabeln hinsichtlich des Charakters des Bildwerks nur eine geringe Verschiebung zugunsten von Einzelfiguren zur Folge gehabt zu haben. Wenigstens herrschen in den flämischen Altaraufsätzen, die sich aus der Zeit der Frührenaissance erhalten haben, noch immer die szenischen Darstellungen vor, wenn auch eine gewisse Zunahme der Einzelfiguren bei ihnen nicht zu verkennen ist.

Die englischen Wandretabeln gotischer Zeit bevorzugten Einzelfiguren, wenn wir uns nach den freilich spärlichen Überresten solcher Retabeln ein Urteil gestatten dürfen, wie sie sich beispielsweise in der Kathedrale von Winchester (Hochaltar und Langtonkapelle), in den Kapellen des Magdalena-, des Neuen und

[5] Abb. in Kd. von Westfalen, Kr. Dortmund-Land, Tfl. 23.

[6] Vgl. oben S. 424.

[7] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 16, Tfl. 1.

des Allerseelenkollegs zu Oxford, in der Grabkapelle des Prinzen Artur in der Kathedrale zu Worchester, in der Kapelle Heinrichs VII. in Westminster, in den Grabkapellen des Bischofs Bubwith und Hugh Sugars in der Kathedrale zu Wells, in der Seabrokegrabkapelle in der Kathedrale Gloucester u. a. finden. Einzelfiguren und Szenen schmückten das Retabel der ehemaligen Muttergotteskapelle der Kathedrale zu Ely.

Anders als bei den Wandretabeln verhielt es sich jedoch bei den englischen Alabasterretabeln. Bei ihnen bestand das Bildwerk vornehmlich, meist sogar ausschließlich, in szenischen Reliefdarstellungen. Am häufigsten kommen Einzelfiguren auf den Flügeln der Retabeln vor, doch nie allein, sondern stets neben einer oder zwei Gruppen. Auch finden sie sich allzeit nur bei solchen, bei denen die mittlere der drei oder fünf Abteilungen, aus denen das Mittelstück besteht, ebenso breit ist, wie die übrigen, die Flügel also die Breite von einer und einer halben oder von zwei und einer halben Abteilung des Mittelstückes haben. Ist die mittlere Abteilung doppelt so breit wie die übrigen, weil man der Mittelgruppe als der Hauptszene größere Abmessungen gab, oder weil man die Pfosten, welche die Mittelabteilung von den seitlichen schieden, mit ornamentalen Statuettchen besetzte, wie es bisweilen geschah, so weisen die Flügel nur Gruppendarstellungen auf. Ein gutes Beispiel der ersten Einrichtung bietet ein englisches Alabasterretabel im Nationalmuseum zu Kopenhagen, ein solches der zweiten das Retabel im Museo Nazionale zu Neapel (beide Tafel 222).

Bei den mittelalterlichen deutschen und nordischen Retabeln muß man hinsichtlich des Charakters des Bildwerks zwischen gemalten und plastischen Darstellungen unterscheiden. Bei gemalten erscheint schon im 14. Jahrhundert die Wiedergabe von Szenen als das gewöhnlichere, die von Einzelfiguren als das minder gewöhnliche, und so bleibt es auch im 15. Am häufigsten kommen gemalte Einzelfiguren auf den Außenseiten der Flügel und auf der Predella vor. Auf letzterer, auf der sie vornehmlich in Gestalt von Halbbildern auftreten, wiegen sie sogar vor.

Mit den plastischen Darstellungen verhält es sich umgekehrt. Sie zeigen vorherrschend den Charakter von Einzelfiguren, und zwar selbst noch bei den Retabeln des ausgehenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts. Immerhin schuf schon das 14. Jahrhundert verschiedene, sehr bemerkenswerte Altarschreine, die ausschließlich mit geschnitzten szenischen Darstellungen ausgestattet sind. Genannt seien beispielsweise das eigenartige Retabel des Hochaltares der ehemaligen Klosterkirche zu Cismar in Holstein[8], das Retabel zu Grönau bei Lübeck[9], das Retabel des früheren Kreuzaltares in der Klosterkirche zu Doberan[10], und das Hochaltarretabel der Barfüßerkirche zu Erfurt.

Hervorragende Beispiele, die dem 15. und beginnenden 16. Jahrhundert entstammen, sind der Hochaltarschrein der Reglerkirche zu Erfurt, der Marienkirche zu Stendal, der Nikolaikirche zu Stralsund (Tafel 270), des Domes zu Schleswig (Tafel 272), der Kirche zu Segeberg in Schleswig-Holstein, der Altarschrein der Sieben Schmerzen Mariä in der Pfarrkirche zu Calcar, der Hochaltarschrein der Johanneskirche zu Lüneburg, das Retabel des Kurt Borgentrik im Museum zu Braunschweig, der Schrein des Marienaltares der Herrgottskirche zu Creglingen, der Schrein des Marienaltares in der Frauenkirche zu Krakau, ein Werk des Veit Stoß, des Johannesaltares der Florianskirche zu Krakau u. a.[11].

Bei den Retabeln des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts versah man die Innenseiten der Flügel gern mit szenischen Flachreliefs, und zwar nicht bloß dann, wenn der Schrein Gruppendarstellungen aufwies, sondern namentlich auch, wenn er Einzelfiguren enthielt, eine Einrichtung, die freilich nicht immer gün-

[8] Abb. in Kd. von Schleswig-Holstein II, Tfl. zu S. 12 und S. 16.

[9] Abb. Tafel 273.

[10] Abb. in Kd. von Mecklenburg-Schwerin III, Tfl. zu S. 602. Vgl. auch die Abb. auf Tfl. 69.

[11] Abb. der meisten der angeführten Altarschreine bei Münzenberger-Beissel I und II.

stig wirkt, da der Gegensatz zwischen den in Vollplastik gearbeiteten Statuen des Schreines mit ihrem kräftigen Wechsel von Licht und Schatten, Höhen und Tiefen einerseits und den flachen, flauen Reliefs der Flügel anderseits bisweilen zu bedeutend ist[11a].

In dem bekrönenden Aufsatze, wie er im späten 15. Jahrhundert bei den deutschen Retabeln gebräuchlich wurde, sind Gruppen Ausnahmen. Die Regel waren in demselben Einzelfiguren, die uns stets wieder in ihm begegnen. Von Gruppen kommt noch am häufigsten in ihm die „Krönung Marias" vor. In der Predella der deutschen Flügelschreine finden sich geschnitzte szenische Darstellungen, und wohl fast ebenso oft geschnitzte Einzelfiguren.

Die geschnitzten Gruppen sind auch in den deutschen und den nordischen Retabeln ähnlich wie in den gleichzeitigen italienischen, französischen und spanischen bis in das späte 15. Jahrhundert hinein regelmäßig kleinfigurig, und zwar nicht bloß auf den Flügeln und in der Predella, deren Abmessungen nur Darstellungen dieser Art zuließen, sondern insbesondere auch im Schreine selbst. Bei größeren Retabeln pflegen sie daher im Schrein wie auf den Flügeln in zwei Reihen übereinander angeordnet zu sein. Großfigurige Gruppen begegnen uns erst in Retabeln des ausgehenden 15. Jahrhunderts, wie z. B. im Retabel des Marienaltares in der Herrgottskirche zu Creglingen (Maria Aufnahme) und des Hochaltares im Münster zu Breisach (Mariä Krönung) (Tafel 262), im Pacherschen Altarschrein in St. Wolfgang (Mariä Krönung), im Retabel des Heiligblutaltares (letztes Abendmahl) und des Marienaltares (Mariä Krönung) in der Jakobskirche zu Rothenburg o. d. Tauber, im Retabel der Franziskanerkirche zu Bozen (Geburt des Herrn) und im Traminer Retabel im Münchener Nationalmuseum (Geburt des Herrn)[12], im Pacherschen Retabel der alten Pfarrkirche zu Gries bei Bozen[13], im Retabel des Veit Stoß in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg (Geburt des Herrn), im Retabel des Hochaltares der Marienkirche zu Danzig (Marias Krönung) u. a. Großfigurige Gruppen finden sich stets nur im Schreine, nie auf den Flügeln. In einzelnen Fällen erreichen ihre Figuren Lebensgröße.

Auch die geschnitzten Einzelfiguren, mit denen man in Deutschland so gern das Retabel ausstattete, haben bis in die Spätzeit des 15. Jahrhunderts stets nur eine bescheidene Höhe, weshalb auch sie im Schrein wie auf den Flügeln gewöhnlich in zwei Zonen übereinander angebracht wurden. Altarschreine mit zwei Reihen kleiner Einzelfiguren waren namentlich im Norden Deutschlands, in Dänemark und in Schweden beliebt. Zahlreiche Beispiele haben sich besonders in den Kirchen Schleswig-Holsteins und Mecklenburgs erhalten. Sie waren hier bis zum 16. Jahrhundert allem Anschein nach der vorherrschende Altarschreintypus. Hervorragende ältere Beispiele sind der Hochaltarschrein in der Stiftskirche zu Oberwesel (Tafel 260), der bekannte Marienstätter Schrein in der Klosterkirche zu Marienstatt und die Flügel der Lüneburger „Goldenen Tafel" im Welfenmuseum. Zu den glänzendsten aus dem 15. Jahrhundert zählen der ehemalige Hochaltarschrein im Dom zu Lund (ca. 1400), der um 1425 geschaffene Hochaltarschrein in St. Jürgen zu Wismar[14] und das etwa ein halbes Jahrhundert jüngere Retabel des Hochaltares der Nikolaikirche zu Reval (Tafel 271).

Größere geschnitzte Einzelfiguren treten in den deutschen Retabeln erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf, häufiger werden sie in ihnen erst zu Ende desselben. Sie finden sich in der Regel nur im Schrein, der jetzt nur mehr eine Reihe von Figuren aufweist. Bisweilen erreichen sie gleich den vorhin genannten Gruppen Lebensgröße, ja gehen darüber noch hinaus. Für die Flügel eigneten sich

---

[11a] Vgl. z. B. Münzenberger-Beissel I, Tfl. 59, 71, 72; II, Lief. 12, Tfl. 6; Lief. 13, Tfl. 7; Lief. 17, Tfl. 4. Vgl. auch den Flügelschrein zu Heilsbronn auf Tfl. 265.

[12] Abb. der genannten Retabeln bei Münzenberger-Beissel I und II.

[13] Abb. bei Schmidt 67.

[14] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 14.

solche große geschnitzte Einzelfiguren weniger, da sie auf diesen nur als Reliefs ausgeführt werden konnten, als solche aber gegenüber den in Vollplastik geschnitzten Statuen des Schreines zu kraftlos gewirkt hätten. Um dem zu begegnen, hätte man sie, wie es in der Tat beim Hochaltarschrein im Münster zu Breisach geschah, in einem fast Freiplastik darstellenden Hochrelief herstellen müssen, was jedoch das Gewicht der Flügel leicht allzusehr erhöht hätte. Als Schmuck der Flügel benutzte man daher vorzugsweise zwei Reihen kleinerer geschnitzter Einzelfiguren oder häufiger zwei Reihen szenischer Reliefdarstellungen, falls man nicht etwa gemalte Figuren oder Szenen für sie vorzog.

Große Figuren im Schrein aufzustellen, war besonders in Süddeutschland, in Österreich und in Tirol üblich, wie die zahlreichen Retabeln dieser Art bewiesen, die sich dort erhalten haben. Hervorragende süddeutsche Beispiele sind die Hochaltarschreine der Kilianskirche zu Heilbronn, der Schloßkirche zu Winnental (OA. Waiblingen), der Jakobskirche zu Rothenburg o. d. Tauber und der Klosterkirche zu Blaubeuren[15]. In Tirol befinden sich mit großen Figuren ausgestattete Schreine beispielsweise zu Schwaz, Pinzon, Paiern im Pustertal, in St. Jakob zu Vilnöß und in der Johanneskirche zu Bozen[16], in Österreich zu Laatsch, Hallstadt, Rauhenedt, Bösenbach, Kefernmarkt u. a.[17]. In der Schweiz bietet der Hochaltarschrein im Dom zu Chur[18], in Dänemark das stattliche Hochaltarretabel im Dom zu Aarhus ein vorzügliches Beispiel. Bemerkenswert ist, daß die mächtigen Figuren vielfach ohne alle Trennung nebeneinandergestellt sind.

Was das 16. Jahrhundert auf deutschem Boden unter dem Einfluß der Frührenaissance an Retabeln entstehen ließ, beharrte hinsichtlich der Malereien, mit denen man Schrein, Predella und Flügel, wo letztere noch angebracht wurden, schmückte mit einer gewissen Vorliebe bei szenischen Darstellungen. Gemalte Einzelfiguren finden sich, wie bei den mittelalterlichen Flügelretabeln, namentlich auf den Außenseiten der etwa vorhandenen Flügel. Fast ausschließlich Einzelfiguren erscheinen auf dem schönen, gemalten Frührenaissanceretabel zu Disentis in der Schweiz (Tafel 299). Das Mittelstück desselben enthält ein Bild der Gottesmutter mit dem Jesuskinde im Anschluß an Off. 12,1. Auf den festen, flügelartigen Seitenteilen erblickt man in drei übereinander liegenden, rundbogig abschließenden Feldern links Johannes, den Herrn taufend, den hl. Sebastian und den hl. Matthäus, rechts St. Katharina, St. Elisabeth und St. Maria Magdalena. In der hohen Predella ist die hl. Barbara, in dem Obergeschoß die hhl. Dreifaltigkeit dargestellt.

Versah man die Frührenaissanceretabel mit plastischem Bildwerk, so bevorzugte man, wie es bei den spätgotischen Schreinen der Fall war, Einzelfiguren, und zwar sowohl bei den Retabeln, die in herkömmlicher Weise mit Flügeln versehen wurden, wie bei den flügellosen. Frührenaissancealtaraufsätze mit Einzelfiguren sind beispielsweise der Johannesschrein und der Krispinus- und Krispianusschrein (Tafel 300) in der Pfarrkirche zu Kalkar, das Retabel des Hauptaltares der Krypta von St. Gereon zu Köln, das Antonius- (Tafel 301) und das Michaelsretabel in der ehemaligen Abteikirche zu Brauweiler, von denen namentlich das erste sich stark von den italienischen Frührenaissanceretabeln beeinflußt zeigt, der Altarschrein der Rochuskapelle zu Nürnberg[19], der Altarschrein in der Kirche zu Flaims in Tirol, das Hochaltarretabel in der Kirche zu Haimpertshofen in Oberbayern[20], der kleine Altarschrein zu Johanneshögl in Oberbayern[21], das Maroltaltärchen im Kreuzgang des Domes zu Freising[22], der Flügelschrein in dem

[15] Abb. der Schreine bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 68 u. 72; II, Lief. 16, Tfl. 4 und Lief. 17, Tfl. 4.

[16] Ebend. II, Lief. 14, Tfl. 1, 2; Atz 519 531 549, wo auch zahlreiche andere Beispiele abgebildet sind.

[17] Schmidt, Tfl. 12 53 59 60 61.

[18] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 16, Tfl. 4.

[19] Abb. bei Kuhn, Plastik 646.

[20] Abb. in Kd. Bayerns, Oberbayern, Tfl. 18.

[21] Abb. ebend. I, 2989.

[22] Abb. bei Rich. Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München und Freising (München 1905) 32.

Peterskirchlein zu Leifers in Tirol[23], das eigenartige Hochaltarretabel in der Zisterzienserkirche zu Stams in Tirol[24] und das Nikolausretabel zu Oberbobritzsch in Sachsen[25]. Ein interessantes Beispiel in der Michaelskirche zu Schwäbisch-Hall zeigt im Schrein die Figuren des hl. Kilian und seiner Genossen, oben die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige, auf der Innenseite der Flügel die im Relief ausgeführten Figuren der Apostel Johannes, Andreas, Petrus und Paulus, in den drei rundbogigen Aufsätzen, welche den Schrein bekrönen, den ewigen Vater, den Engel der Verkündigung und Maria. Bei dem als Schöpfung Loy Herings bezeugten flügellosen Moritzbrunner Altaraufsatz im Bayerischen Nationalmuseum (Tafel 301) und bei dem eigenartigen, gleichfalls der Flügel entbehrenden Altarretabel der Friedhofskirche zu Schenna in Tirol[26] enthält zwar die mittlere Abteilung derselben eine szenische Reliefdarstellung; in ihren schmäleren seitlichen Feldern und in der Bekrönung aber stehen Einzelfiguren.

Im Schrein, auf den Flügeln, in der Predella und im Aufsatz, also überall, sind mit szenischen Reliefs ausgestattet das ungemein edle Frührenaissanceretabel in der Kirche zu Sierndorf bei Wien[27], der kaum minder schöne Frührenaissanceschrein in der Teynkirche zu Prag mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Johannes d. T. und das szenenreiche geschnitzte Flügelretabel in St. Burchard zu Würzburg mit seinen zwölf Darstellungen aus dem Leben der Gottesmutter. Andere deutsche Frührenaissanceretabel, die nur szenische Darstellungen aufweisen, sind der schöne flügellose Schaumberger Altaraufsatz in der Obermünsterkirche zu Regensburg mit den sieben Freuden Marias, das kleine dreiteilige, aus Solnhofer Stein gemachte, mit fünf Reliefs, Szenen aus dem Leben der Gottesmutter, geschmückte Retabel in der Katharinenkapelle des Augsburger Domkreuzganges, das aus Eichstätt stammende, jetzt seiner Flügel beraubte St.-Georgs-Retabel im Bayerischen Nationalmuseum[28] und das flügellose, einbildige Retabel des Dompropstes Johannes von Wolfstein in der Dompfarrsakristei zu Eichstätt[29]. Das am Schrein mit festen und beweglichen, an der Predella mit beweglichen Flügeln versehene Frührenaissanceretabel zu Neufra in Hohenzollern enthält in jenem eine geschnitzte Gruppe der hhl. Dreifaltigkeit, in dieser eine geschnitzte Darstellung der Geburt des Herrn. Die Flügel des Schreines weisen gemalte Einzelfiguren auf. Auf den beweglichen sehen wir innen Maria mit dem Leichname Jesu und den Schmerzensmann, außen Ecce homo und die Schmerzensmutter, auf den festen je zwei Heilige, links St. Anna Selbdritt und die hl. Katharina, rechts die hl. Maria Magdalena und die hl. Elisabeth. Auf den Flügeln der Predella sind Szenen aus der Jugendgeschichte des Heilandes gemalt[30].

Auf die Frage, wie es kam, daß man hier, wie in Italien, mit Vorliebe die Retabeln mit Einzelfiguren ausstattete, dort, wie in Spanien oder in Flandern, mit Gruppen, oder daß, wie in Deutschland, in dem gemalten Bildwerk der Retabeln szenische Darstellungen vorherrschten, in den plastischen dagegen Einzelfiguren, läßt sich eine befriedigende Antwort nicht geben. Wo man Einzelfiguren bevorzugte, dürfte das jedoch wohl mit dem hochgesteigerten Heiligenkultus des späteren Mittelalters im Zusammenhang stehen; denn bei solchen Einzelfiguren handelte es sich fast immer um Darstellungen von Heiligen. Wie man im Sepulcrum des Altares gern möglichst viele Reliquien beisetzte, so wollte man, wie es scheint, diesen auch äußerlich und sinnfällig einer möglichst großen Zahl von Heiligen weihen. Am ein-

[23] Atz, 909.
[24] Abb. bei Schmidt, Tfl. 23.
[25] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 58, n. 3.
[26] Abb. in Kunstfreund XX (1904) 105.
[27] Abb. in Christl. Kunst III (1906) 146.
[28] Abb. bei F. Mader, Loy Hering (München 1905) 75.
[29] Abb. ebend. 54.
[30] Abb. in Kd. von Hohenzollern, Tfl. zu S. 26.

fachsten und wirksamsten ließ sich das aber dadurch bewerkstelligen, daß man Einzelfiguren aller dieser Heiligen in einem Retabel anbrachte. Andere Gründe für die Bevorzugung von Einzelfiguren mögen oft gewesen sein, daß solche sich leichter und gefälliger in die Architektur der Retabeln eingliedern ließen, und daß sie sich besser eigneten, die Erbauung des gläubigen Volkes zu befördern, weil sie klarer und deutlicher in die Erscheinung traten als szenische Darstellungen und deshalb auf weitere Entfernungen als diese erkennbar und verständlich waren.

Wollte man das Retabel der Erinnerung an den Erlöser, an sein Leben und an seine Erlösungsart weihen, so ergab sich von selbst die Notwendigkeit, nicht Einzelfiguren, sondern Szenen im Retabel anzubringen. Es sind darum auch vorherrschend dem Heiland geweihte Retabeln und Passionsretabeln, welche sich aus Gruppendarstellungen zusammensetzen. Ebenso war es geboten oder empfahl sich doch zum wenigsten, die Retabeln, die zur Verherrlichung der Gottesmutter und anderer Heiligen dienen sollten, mit szenischen Darstellungen auszustatten, wenn sie ausschließlich der Gottesmutter oder einem bestimmten Heiligen gewidmet sein sollten. Bilder aus dem Leben Marias oder des betreffenden Heiligen waren dann in Verbindung mit einer Einzelfigur als ihrem Mittelpunkt und als der vorzüglichsten Darstellung, um die sie sich gleichsam als Ausführung des in ihr angeschlagenen Themas beiderseits anordneten, das Nächstliegende und Natürlichste.

Wie es aber auch immer gekommen sein mag, daß man auf den mittelalterlichen Retabeln hier Einzelfiguren, dort Szenen bevorzugte, in keinem Falle kann der Grund hiervon in künstlerischem Unvermögen gesucht werden. Denn die italienischen Meister, welche die herrlichen Figurenretabeln malten, waren zweifelsohne auch imstande, Retabeln mit szenischen Darstellungen zu schaffen, und umgekehrt wäre es den Künstlern, welche die großartigen spanischen und flämischen Passionsretabeln schnitzten, ein leichtes gewesen, Einzelfiguren für die Retabel herzustellen.

In den Retabeln der späteren Renaissance und des Barocks begegnet uns bei allen Abwandlungen, welche dieselben in den verschiedenen Ländern und zu den verschiedenen Zeiten im einzelnen zeigen, allenthalben eine größere Gleichartigkeit und Übereinstimmung hinsichtlich des Charakters des Bildwerkes, mit dem man sie auszustatten pflegte, als es hinsichtlich des Charakters des Bildwerkes der mittelalterlichen und der Frührenaissanceretabeln der Fall gewesen war. Das Retabelbild, das oft von gewaltigen Abmessungen ist, stellt in größeren Retabeln gewöhnlich eine förmliche historische, dogmatische oder allegorische Szene oder eine aus einer kleineren oder größeren Zahl von Figuren künstlich aufgebaute Gruppe dar, gleichviel ob es in Malerei oder in Skulptur ausgeführt ist. Einzelfiguren kommen als Retabelbild gewöhnlich nur bei Ädikularetabeln von mäßigeren Größenverhältnissen vor, sind aber bei diesen sehr häufig. Wurde auch der bekrönende Aufsatz des Retabels mit einem Bilde geschmückt, wie das diesseits der Alpen in der Zeit des Barocks sehr gern zu geschehen pflegte, so brachte man in demselben entsprechend seinen geringeren Abmessungen meist nur eine Einzelfigur, seltener eine szenische Darstellung an.

Was sich sonst an Bildwerk in den Retabeln der Renaissance und des Barocks findet, besteht fast alles aus Einzelfiguren. Dazu gehören nicht bloß die allegorischen Gestalten der Tugenden, mit denen man oft die Giebelstücke oberhalb des Gebälkes versah, und die Engelchen und Putti, mit denen man besonders den Aufsatz der Retabel zu bevölkern liebte, sondern auch die Figuren von Heiligen, die man über den Verkröpfungen des Gebälkes aufstellte, die Figuren von Heiligen und von Engeln, die man dem Retabel häufig an Seiten anfügte, sowie die Figuren von Heiligen und von Engeln, die man namentlich in der Zeit des Spätbarocks oft neben dem Hauptretabelbild vor oder zwischen den Säulen des Retabels angebracht sieht.

Selbst das Bildwerk, welches die Seitenabteilungen drei- oder fünfteiliger Barockretabeln schmückte oder die Anbauten füllte, mittels deren man diese bisweilen nach rechts und links erweiterte, um ihnen ein mächtigeres, großartigeres Aussehen zu geben, bestand, ob gemalt oder in Bildhauerarbeit ausgeführt, in der Regel nur aus Einzelfiguren.

Daß man für all dieses Bildwerk Einzelfiguren bevorzugte, hatte seinen Hauptgrund zweifellos darin, daß solche sich besser den gewaltigen Architekturen der Barockretabeln einordnen ließen. Doch lag es auch wohl daran, daß das große Mittelbild dieser Retabeln so sehr vorherrschte, daß alles andere Bildwerk derselben, auch das, was davon noch etwa zu den Hauptdarstellungen zählte, ihm gegenüber als durchaus untergeordnet und als Nebensache erschien.

Einzelfiguren waren im 17. und 18. Jahrhundert besonders in Süddeutschland, in Österreich und in der Schweiz, wo eine volkstümliche Holzschnitzkunst in Blüte stand, als Retabelbild und noch mehr als Vervollständigung desselben beliebt. Die überaus zahlreichen Barockretabeln, die dort noch heute die Kirchen füllen, legen mit ihren vielen Einzelfiguren reichliches Zeugnis dafür ab. Umgekehrt sind die italienischen Retabeln aus jener Zeit meist auffallend arm an Einzelfiguren. Der Mehrzahl nach nur einteilig, festhaltend an der strengeren Form der Ädikula und ohne seitliche Ansätze, wie sie bei den süddeutschen Retabeln so oft vorkommen, zeigen sie sehr häufig kein anderes Bildwerk als das eine große, meist gemalte, eine Szene oder Gruppe darstellende Retabelbild.

SIEBENTES KAPITEL

DIE IKONOGRAPHIE DES RETABELS

Seinem Gegenstande nach ist das Bildwerk, mit dem man das Retabel schmückte, überaus mannigfaltig. Es dürfte wenige Darstellungen der christlichen Ikonographie geben, die uns nicht irgendwo auf einem Retabel begegnen. Besonders reich an dem verschiedenartigsten Bildwerk sind die Altaraufsätze aus der Zeit von etwa 1350 bis 1550, die in ihm einen geradezu unerschöpflichen Wechsel zeigen. Auf den spanischen Retabeln aber erfährt dieser noch im 16. Jahrhundert eine erhebliche Steigerung, sofern sich auf ihnen nun zu den szenischen Darstellungen in großer Zahl Einzelfiguren zu gesellen pflegen.

Bei der gewaltigen Fülle und dem großen Wechsel der Darstellungen, welche die Retabeln des Mittelalters und der Frührenaissance schmücken, ist es völlig unmöglich, an dieser Stelle ihr Bildwerk in allen seinen Einzel-

heiten, Abänderungen und Schattierungen zu behandeln. Zu einer Ikonographie, welche der überquellenden Mannigfaltigkeit desselben, wie ihn die alten Retabeln zeigen, auch nur einigermaßen gerecht werden wollte, wäre mindestens ein eigener Band vonnöten. Hier kann dasselbe nur in seinen hauptsächlichsten Gegenständen und in seinen wichtigsten und bemerkenswertesten Erscheinungen besprochen werden.

Das Bildwerk, das uns auf jenen Retabeln entgegentritt, umfaßt alttestamentliche Darstellungen, Darstellungen der Trinität, Darstellungen des Heilandes und des Erlösungswerkes, Darstellungen der Gottesmutter, Darstellungen von Engeln und Heiligen und symbolische Darstellungen.

I. ALTTESTAMENTLICHE BILDER

Die alttestamentlichen Retabelbilder sind nicht zahlreich. Sie beschränken sich im wesentlichen auf Figuren der Patriarchen und Propheten, die Darstellung des Sündenfalles, auf die alttestamentlichen Vorbilder des Erlösers, des Erlösungswerkes und der Früchte der Erlösung, wie Abels Opfer und Ermordung, Melchisedechs Opfer, Abrahams Opfer, Jakobs Ringen mit dem Engel, den brennenden Dornbusch, den Durchgang durch das Rote Meer, Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, den Mannaregen, die eherne Schlange, die Kundschafter mit der Traube, Samson, der die Tore von Gaza wegträgt, Elias in der Wüste, Elias und die Witwe von Sarepta u. a. sowie endlich auf den Stammbaum Jesse.

Jesses Stammbaum wurde namentlich in den flämischen Schreinen mit Vorliebe angebracht, seine glänzendste Wiedergabe aber fand er wohl in dem Retabel des Antoniusaltares und Marienaltares zu Xanten und des Siebenschmerzenaltares zu Kalkar (Tafel 265). Andere sehr interessante Darstellungen des Jessebaumes, die eine ausdrückliche Erwähnung verdienen, finden sich in einem Flügelschrein in der Pfarrkirche zu Braunau (Oberösterreich), in einem Flügelschrein im Dommuseum zu Lübeck und dem großartigen Retabel der Annakapelle der Kathedrale zu Burgos. Bei dem ersten ruht Jesse wie zu Xanten und Kalkar in der Predella, die beiden geschnitzten Äste des von ihm ausgehenden Baumes aber füllen nicht den Rahmen des Schreines, sondern die Innenseite der Flügel[1]. Bei dem leider sehr schadhaften Lübecker Schrein füllt der Jessebaum das Mittelstück; auf der Flügelinnenseite entsprechen ihm gleichsam als Fortsetzung vier geschnitzte Szenen aus dem Jugendleben des Herrn (Tafel 274). In dem dreiteiligen Tafelretabel zu Burgos bildet der Jessebaum die Darstellung des Mittelfeldes. Die beiden von dem schlafenden Jesse aufsteigenden Äste mit den Figuren der Ahnen des Herrn umschließen hier die „Begegnung an der goldenen Pforte“ und tragen auf einer auf ihrer Spitze sitzenden Blume die thronende Gottesmutter mit dem Jesuskind, neben der rechts die Figur der Kirche, links die der Synagoge angebracht ist (Tafel 251). Schöpfungen der spanischen Frührenaissance, in welcher uns der Jessebaum begegnet, sind das großartige 1526 von Diego Guillén begonnene Hochaltarretabel in S. Clara zu Briviesca und das etwas jüngere, aber gleichfalls hervorragende Retabel des Hochaltares in S. Maria del Palacio zu Logroño. Es sind vor allem die flämischen und deutschen Flügelretabeln, auf denen Szenen aus dem Alten Bunde vorkommen, zumal Schreine mit zwei Flügelpaaren.

[1] Abb. bei Schmidt 56.

Ausgiebige Zyklen alttestamentlicher Bilder begegnen uns nur in wenigen Fällen, so auf dem Retabel im Bischöflichen Museum zu Vich, auf den Flügeln des Retabels der Nikolaikirche zu Kiel, auf dem Grabower Schrein im Museum zu Hamburg, auf dem Schrein des Hochaltares zu Doberan und dem Retabel zu Klosterneuburg.

Das Retabel zu Vich ist jetzt in seine einzelnen Tafeln zerlegt. Die auf ihnen dargestellten alttestamentlichen Szenen sind die Erschaffung der Eva, der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies, Kain und Abel, der brennende Dornbusch und der Durchgang durch das Rote Meer. Zahlreicher waren die alttestamentlichen Darstellungen auf dem Grabower Retabel. Sie befanden sich auf der Außenseite seiner inneren und auf der Innenseite seiner äußeren Flügel, sind aber heute nicht mehr vollständig, da die äußeren Flügel verlorengegangen sind. Die jetzt noch vorhandenen Darstellungen heben mit dem vierten Schöpfungstage an, schildern diesen sowie den fünften und sechsten Schöpfungstag, die Erschaffung der Eva, Gottes Gebot für die Stammeltern, den Sündenfall, Abrahams Opfer, Esaus Aussendung zur Jagd und Jakobs Segen. Die verschwundenen Szenen umfaßten die drei ersten Schöpfungstage sowie auch wohl die Vertreibung aus dem Paradiese, den Brudermord und Melchisedechs Opfer. Was sonst noch auf den Flügeln wiedergegeben war, bestand in neutestamentlichen Darstellungen, deren erste die Verkündigung bildete, jedoch waren die neutestamentlichen und alttestamentlichen Bilder nicht zueinander in Parallele gesetzt[2]. Die Innenseite der äußeren und die Außenseite der inneren Flügel des Retabels der Nikolaikirche zu Kiel enthalten in sechzehn Feldern ebenso viele handwerksmäßig ausgeführte Bilder aus der Geschichte Noes, Isaaks, Jakobs und Josephs[3].

Schön ist der Parallelismus zwischen den Darstellungen aus dem Neuen und dem Alten Bunde auf dem oberen älteren Teil der Flügel des Hochaltarschreines zu Doberan (Tafel 261)[4] zum Ausdruck gekommen. Die Bilder aus dem Neuen Testament sind unter den Blendarkaden der oberen Reihe angeordnet, diejenigen aus dem Alten unter den Arkaden der unteren. Jene beginnen mit Johannes d. T., der auf das Lamm Gottes hinweist. Es folgen die Verkündigung, die Geburt, die Darstellung im Tempel, die Geißelung, die Kreuztragung und die Kreuzigung, den Beschluß macht der Auferstandene. Unter der Figur des Täufers steht heute Eva, eine mißglückte Restauration, da ihr ursprünglich unten wohl ein Prophet, Jeremias oder Isaias oder Samuel entsprach. Unter der Szene der Verkündigung sehen wir jetzt Sara und den Propheten Ezechiel, auf dessen Spruchband die Worte stehen: Posta clausa erit et princeps ipse sede(bit) (c. 42, 2). An Stelle von Sara befand sich früher wohl Gedeon mit dem Vließe. Die Figur ist indessen verlorengegangen und dann irrig durch Sara ersetzt worden. Das typologische Gegenstück zur Geburt des Herrn bildet Jahves Erscheinung im Dornbusch, der brannte, aber im Feuer unversehrt blieb, eine Hindeutung auf die in der Geburt des Heilandes unversehrt gebliebene Jungfräulichkeit Marias. Der Aufopferung des Jesuskindes entspricht in der unteren Reihe Samuels Darbringung, der Geißelung das Quellwunder, bei dem Moses erfrischendes Wasser aus dem Felsen schlug, und der Dulder Job, der von seinem Weibe gescholten wird, der Kreuztragung Abrahams und Isaaks Gang nach Moriah. Unter der Kreuzigungsgruppe, die sich aus der Schmerzensmutter und dem Gekreuzigten zusammensetzt, hat der Künstler den greisen Simeon, der noch zum Alten Bunde gehört, und Moses mit der ehernen Schlange angebracht, unter dem Auferstandenen Samson, der das Tor von Gaza fortträgt. In knappster Form und mehr

[2] Abb. in Kd. des Großh. Mecklenburg-Schwerin III, 187.

[3] Abb. bei A. Matthäi, Tfl. 15.

[4] Münzenberger-Beissel I, 48 und Tfl. 5. Abb. der Flügel allein in Kd. des Großh. Mecklenburg-Schwerin III, 594 f.

andeutend als darlegend und doch völlig klar und faßlich sind die Szenen beider Testamente zueinander in Parallele gebracht.

Am reichsten ausgebildet erscheint der Parallelismus zwischen den alt- und neutestamentlichen Szenen auf dem Klosterneuburger Retabel, das aus dem Alten Bunde eine doppelte Reihe von Vorbildern herangezogen hat, Vorbilder aus der Zeit vor dem alttestamentlichen Gesetz und Vorbilder aus der Zeit des Gesetzes. Die mittlere Reihe der Darstellungen enthält die evangelischen Szenen, die obere die Vorbilder aus der vormosaischen Zeit, die untere die Bilder aus der Periode der mosaischen Ordnung. Der Verkündigung der Geburt des Herrn entspricht in dieser Anordnung die Verkündigung der Geburt Isaaks und die Ankündigung der Geburt Samsons, der Geburt Christi die Geburt Isaaks und die Geburt Samsons, der Beschneidung des Jesuskindes die Beschneidung Isaaks und Samsons, der Anbetung des Kindes durch die Weisen Abraham, der Melchisedech den Zehnten spendet und die Königin von Saba, die Salomon ihre Gaben darbringt. Über der Taufe Christi ist der Durchgang durch das Rote Meer dargestellt, unter ihr das auf zwei Rindern ruhende Waschbecken des Tempels, über Christi Einzug in Jerusalem Moses' Rückkehr nach Ägypten, unter ihm die Auswahl des Osterlammes, über dem letzten Abendmahl das Opfer Melchisedechs, unter ihm Aaron, der in die Bundeslade das Gefäß mit Manna setzt. Die Parallelen zum Judaskuß bestehen aus der hinterlistigen Ermordung Abels und Abners (2. Kön. 3, 27), zum Bilde des Gekreuzigten aus dem Opfer Isaaks und den Kundschaftern mit der Traube, zur Abnahme vom Kreuz aus den Stammeltern, die vom Baum der Erkenntnis die Frucht pflücken und der Abnahme des von Josua aufgehängten Königs von Hai, zum Begräbnis des Herrn aus Joseph, der von seinem Bruder in die Zisterne geworfen, und aus Jonas, der vom Fisch verschlungen wird. Christi Auferstehung ist begleitet von dem Segen Jakobs und von Samson, der die Tore Gazas davonträgt, Christi Auffahrt von der Aufnahme Henochs und Elias, die Sendung des Heiligen Geistes von der Arche Noes und der Gesetzgebung auf Sinai. Bei den sechs noch übrigen Bildern des Retabels, die Christi zweite Ankunft, die Auferweckung und Auferstehung der Toten, das Gericht, das himmlische Jerusalem und die Hölle schildern, sind Typologie und Parallelismus verlassen[5].

II. DARSTELLUNGEN DER HEILIGSTEN DREIFALTIGKEIT

Die Darstellung der hhl. Dreifaltigkeit ist auf den mittelalterlichen Retabeln wie auch noch auf denjenigen der Frührenaissance seltener als man vielleicht vermuten möchte. Insbesondere erscheint sie bei der Szene der Krönung Marias erst im ausgehenden Mittelalter. Auf den älteren Retabeln ist es nicht die hhl. Dreifaltigkeit, welche Maria krönt, sondern Christus allein, zu dessen Rechten seine heilige Mutter thront (Tafel 259, 260).

Am bemerkenswertesten sind jene Darstellungen der hhl. Dreifaltigkeit, in denen die Beziehung derselben zum Geheimnis der Erlösung Ausdruck gefunden hat. Da der Altar die Stätte ist, an der Christus durch den Priester in der Messe das Kreuzesopfer unblutigerweise erneuert, um dadurch den Menschen die Gnaden seines Erlösungstodes zuzuwenden, mußten sie im Retabel besonders passend erscheinen. Sie sind mehrfacher Art. Am häufigsten ist jene Darstellung, bei der Gottvater, der auf dem Thron sitzt, in den ausgebreiteten Händen das Kreuz hält, an dem der Sohn Gottes hängt, der Heilige Geist aber zwischen dem Kopf Gottvaters und Gottsohnes schwebt.

[5] Vorzügliche Abb. aller Bilder des Retabels bei C. Drexler und Th. Stromer, Der Verduner Altar (Wien 1903). Abb. von drei zueinander gehörigen Tafeln bei Braun, Meisterwerke I, Tfl. 89—91; vgl. ebd. S. 18.

Beispiele derselben aus Italien bieten ein das Datum 1365 tragendes Retabel in der Galleria antica zu Florenz, ein Retabel Lorenzos di Nicolò in S. Domenico zu Cortona, ein herrliches Terrakottaretabel des Andrea Robbia im Dom zu Arezzo[1] und eine gemalte Altartafel italienischer Herkunft zu Biot (Alpes-Maritimes), die 1912 auf der retrospektiven Ausstellung zu Nizza zu sehen war. Ein französiches Retabel, auf dem uns die Darstellung begegnet, ist die aus Clairvaux stammende gemalte Altartafel im Museum zu Dijon.

Besonders häufig enthalten die Darstellung die englischen Alabasterschreine und die deutschen Altaraufsätze. Auf letzteren kommt sie, wie die aus der Wiesenkirche zu Soest stammende Altartafel des Kaiser-Friedrich-Museums beweist, schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vor. In Spanien findet sich ein Beispiel auf dem Retabel des Hochaltares von S. Clara zu Sevilla, dessen Skulpturen Schöpfungen des Montañes sind.

Eine zweite Form der gleichen Darstellung zeigt den ewigen Vater thronend mit dem entseelten Leichnam seines Sohnes auf dem Schoße, den Heiligen Geist aber über Gottvater oder zwischen diesem und dem Kopf des Erlösers, welch letztere Anordnung dem Dogma besser entspricht. Sie kommt nur auf Retabeln deutscher und niederländischer Herkunft vor, so in einem Schrein zu Norderbrarup[2], auf einem Altarschrein in der Jakobikirche und der Nikolaikirche zu Stralsund, einem Retabel zu Neukirchen in der Wiedingharde (Schleswig-Holstein)[3], auf einem aus der Abtei Anchin stammenden, großartigen doppelflügeligen, um 1500 gemalten Altarretabel in Notre-Dame zu Douai[4], auf einem Altartryptichon Bernds von Orley im Dom zu Lübeck[5], dem Retabel Loy Herings im Nationalmuseum zu München (Tafel 301)[6], dem Altarschrein zu Nieder-Lana in Tirol[7]. Eines der schönsten Beispiele bietet das in köstlicher Stickerei ausgeführte Retabel des Meßornates des Ordens vom Goldenen Vließe im Hofmuseum zu Wien (Tafel 327).

Eine dritte Abwandlung der Darstellung unterscheidet sich von der zweiten dadurch, daß der Erlöser als Schmerzensmann neben dem thronenden Gottvater steht, der ihn mit seinem rechten Arm umfaßt und ihn gleichsam den Menschen hinhält. Sie kommt seltener vor, so beispielsweise in dem 1518 geschnitzten Flügelschrein des „Küperamtes" in der Jakobikirche zu Hamburg[8] und in dem flämischen Schrein zu Ringsacker in Norwegen. Sonst tritt sie fast nur in spätmittelalterlichen Altarschreinen Schleswig-Holsteins und Jütlands auf, wie zu Abel, Keitum, Morsum, Röddig[8a], Rapstadt (Tafel 329) und Hald[8b] (Tafel 267). Übrigens ist bei verschiedenen der angeführten Beispiele die Taube im Laufe der Zeit verlorengegangen.

Auf spanischen Retabeln endlich hat man die hhl. Dreifaltigkeit in ihrer Beziehung zum Werke der Erlösung vornehmlich in der Weise dargestellt, daß man über dem Bilde der Kreuzigung die Halbfigur Gottvaters und die Taube anbrachte, so auf dem Retabel des Hochaltares der Stiftskirche zu Gandia, dem herrlichen Hochaltarretabel der Kathedrale zu Huesca, einer Schöpfung des Daniel Forment, dem Hochaltarretabel der Capilla Real zu Granada u. a. Häufiger erscheint freilich bei den spanischen Retabeln, zumal denen des 16. Jahrhunderts, der ewige Vater allein, ohne die Taube, oberhalb der Kreuzigungsdarstellung. Es sollte auf diese Weise ersichtlich dem Worte des Heilandes: „Denn so hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingeborenen Sohn hingab, damit jeder, der an ihn glaubt,

[1] Abb. bei Venturi VI, 592.
[2] Abb. in Kd. von Schleswig-Holstein II, 250.
[3] Abb. in A. Matthäi, Holzplastik in Schleswig-Holstein (Leipzig 1901) Tfl. 41.
[4] Abb. Revue IV (1860) 449.
[5] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 26.
[6] Den beiden letztgenannten Darstellungen liegt ein Dürerscher Holzschnitt zugrunde.
[7] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 14, Tfl. 3.
[8] Münzenberger-Beissel II, 192.
[8a] Kd. von Schleswig-Holstein II, 558, 608, 609; I, 417.
[8b] Abb. bei Francis Beckett, Altartavler i Danmark, Kopenhagen 1895, Tfl. 28.

nicht verlorengehe, sondern ewiges Leben habe" (Jo. 3, 16) sinnfälliger Ausdruck geliehen werden. Gottvater ist immer in Halbfigur über Wolken dargestellt. Die Kreuzigungsdarstellung steht gewöhnlich im obersten Geschoß des Retabels, die Figur des ewigen Vaters in der Bekrönung des Retabels. Die Verbindung der beiden Darstellungen muß namentlich im 16. Jahrhundert sehr beliebt gewesen sein; denn die Zahl der Retabeln aus dieser Zeit, auf denen uns der Heiland am Kreuze und darüber der ewige Vater begegnet, ist sehr groß[9].

Vereinzelt steht die Darstellung der Trinität auf dem großartigen Retabel in der Kartause Miraflores bei Burgos. In einer von anbetenden Engeln gebildeten ringförmigen Umrahmung befindet sich ein Kreuz mit dem Bilde des Gekreuzigten; in den Zwickeln zwischen den Armen des Kreuzes sehen wir vier Leidensszenen, das Gebet am Ölberg, die Geißelung, die Kreuztragung und die Abnahme. Neben den Enden des Querbalkens thront rechts Gottvater in Gestalt eines bejahrten Mannes, auf dem Haupte die dreikronige Tiara, links der Heilige Geist in Gestalt eines gekrönten Jünglings, welche mit ihren Händen das Kreuz halten.

Sehr eigentümlich ist beim Retabel des Hochaltares der Virgen del Pilar-Kathedrale zu Saragossa das Geheimnis der hhl. Dreifaltigkeit zur Wiedergabe gelangt. In seiner mittleren Abteilung ist oberhalb einer herrlichen Gruppe der Aufnahme Mariä ein von Engelköpfchen umrahmtes ovales Fenster angebracht, hinter dem Lampen brennen, das Fenster der Kammer, in welcher das hhl. Sakrament aufbewahrt wird. Über dem Fenster ist die Halbfigur des ewigen Vaters dargestellt, die Taube des Heiligen Geistes vor der Brust. Die Figur Christi fehlt; sie wird ersetzt durch das in der Kammer befindliche hhl. Sakrament, das im Bildwerk des Retabels durch das ovale Fenster mit den hinter ihm brennenden Lichtern angedeutet ist (Tafel 362).

Auch auf Altarschreinen deutschen Ursprungs begegnen uns in der Spätzeit des Mittelalters bisweilen ungewöhnliche Darstellungen der Trinität. So erscheint diese im bekrönenden Aufsatz eines Flügelschreines in St. Martin zu Campil (Südtirol) in Gestalt dreier männlicher bebarteter Halbfiguren, von denen eine, Gottvater, als Abzeichen die Weltkugel hat, die zweite, Gottsohn, ein kleines bekleidetes Mägdlein auf dem Arme trägt, ein Bild Marias und ein symbolischer Hinweis auf die Menschwerdung des Sohnes Gottes aus der allerseligsten Jungfrau, die dritte, der Heilige Geist, durch eine Taube ausgezeichnet ist[10].

Beim Retabel zu Sahl (Tafel 200) ist die hhl. Dreifaltigkeit in Gestalt von drei unter einer burgartigen Architektur thronenden männlichen Gestalten auf dem Scheitel des Bogens, der das Retabel überspannt, angebracht.

Im Schrein selbst ist die hhl. Dreifaltigkeit in Gestalt dreier männlicher Figuren zu Völs in Tirol[11] und zu Hürup in Schleswig-Holstein wiedergegeben[12]. Zu Völs ist der Vater durch die Weltkugel, der Sohn durch eine auf der Brust angebrachte Sonne, der Heilige Geist durch eine vor der Brust dargestellte Taube charakterisiert. Zu Hürup fehlt bei Gottsohn ein Abzeichen; der Heilige Geist ist auch hier durch die Taube gekennzeichnet. In einem geschnitzten Flügelschrein zu Isenhagen in Hannover[13] und einem gemalten Retabel in der Katharinenkapelle zu Malborghet in Kärnten[14] setzt sich die Darstellung der hhl. Dreifaltigkeit aus Gottvater, dem Heiligen Geist und dem von Maria getragenen Jesuskind zusammen. Es sollte durch diese Darstellung ersichtlich nicht bloß das Trinitätsgeheimnis versinnbildlicht, sondern auch an das der Menschwerdung der zweiten göttlichen Person erinnert werden.

---

[9] Nur ausnahmsweise ist die Darstellung des ewigen Vaters mit einer anderen Passionsszene oder, wie (Tafel 306) auf einem geschnitzten einbildigen Retabel in S. Maria de la Redonda zu Logroño, mit der Anbetung des Jesuskindes durch die Dreikönige zusammengestellt; die Bedeutung der Verbindung ist aber auch in diesen Fällen eine Versinnlichung von Joh. 3, 16.

[10] Abb. bei Franz Paukert, Altäre und anderes kirchl. Schnitzwerk in Tyrol I (Leipzig 1895) Bl. 10.

[11] Münzenberger-Beissel II, 116.

[12] Kd. von Schleswig-Holstein I, 311.

[13] Mithoff IV, 106.

[14] Kunsttopographie von Kärnten (Wien 1889) 188.

III. DARSTELLUNGEN CHRISTI

Was die Darstellungen anlangt, welche der Erlöser auf den Retabeln des Mittelalters und der Frührenaissance gefunden hat, so erscheint er als thronender Christus, d. i. als sog. Majestas, fast nur auf Altaraufsätzen des 12. und 13. Jahrhunderts, wie z. B. auf den Metallretabeln zu Sahl in Jütland und im Nationalmuseum zu Kopenhagen (Tafel 200 und 199), dem Emailretabel aus Silos im Museum zu Burgos (Tafel 204), dem romanischen Steinretabel in St. Denis, der gemalten Altartafel in Privatbesitz zu Barcelona und der Pala d'oro in S. Marco zu Venedig (Tafel 201). Seine Begleitung bilden in allen diesen Fällen die zwölf Apostel. Vereinzelte Beispiele aus dem 15. Jahrhundert bietet ein Steinretabel in Mont-St-Martin (Meurthe-et-Marne) und der Theokorusschrein in St. Lorenz zu Nürnberg.

Als Halbfigur begegnet uns der Heiland, die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken das Buch, im Altaraufsatz des Migliore in der Galleria zu Parma von 1271 (Tafel 228) und in einem Retabel des Vigoroso da Siena in der Pinacoteca zu Perugia, 13. Jahrhundert (Tafel 225). Häufig erscheint er in dieser Weise als Nebenfigur im Giebel oder im bekrönenden Aufsatz der mittleren Abteilung italienischer Retabeln. Deutsche Altarschreine zeigen nicht selten den segnenden Heiland als Halbfigur in der Mitte der Predella zwischen den Halbbildern der Apostel; ich nenne als Beispiele nur die Predella des Hochaltares der Kirche zu Tiefenbronn, der Jakobskirche zu Rothenburg o. d. Tauber und des Altares aus Wolfskehlen im Museum zu Darmstadt (Tafel 330)[1].

Eine auf italienischen und deutschen Retabeln des ausgehenden Mittelalters oft wiederkehrende, aber auch auf französischen und spanischen nicht seltene Darstellung Christi ist der „Schmerzensmann".

Auf den italienischen finden wir sie gewöhnlich in der Mitte der Predella, seltener, wie auf einem Retabel des Nicolò Alunno in der Vatikanischen Pinakothek, einem Retabel des Jacopo degli Avanzi und dem Retabel des Antonio und Bartolomeo Vivarini in der Reale Pinacoteca zu Bologna, einem steinernen Frührenaissanceretabel in der Kathedrale zu Cremona, dem geschnitzten Retabel des St. Abundiusaltares in der Kathedrale zu Como und einem italienischen Retabel in der Misericordia zu Nizza (Tafel 239) im bekrönenden Aufsatz. Im Hauptgeschoß kommt die Darstellung nur ausnahmsweise vor, wie bei dem Hochaltarretabel der Fontegiusta zu Siena (Tafel 292) und einem gemalten italienischen Frührenaissanceretabel in Notre-Dame de Bon Secours zu Puget-Théniers (Alpes-Maritimes); als Schmuck der Tabernakeltür erscheint sie auf einem Retabel in der Tarasiuskapelle von S. Zaccaria zu Venedig (Tafel 249).

Auch bei den deutschen Retabeln hat der „Schmerzensmann" nur in sehr seltenen Fällen im Schrein selbst seinen Platz erhalten, wie bei einem Flügelretabel zu Pulkau in Niederösterreich[2], bei dem gemalten Salvatortriptychon in der Färberkapelle der Marienkirche zu Danzig[3] und bei einem Steinretabel des 14. Jahrhunderts im Dom zu Magdeburg (Tafel 215). Etwas häufiger findet er sich auf den Flügeln des Schreines, gewöhnlich aber ist er in der Predella oder, falls etwa ein solcher vorhanden ist, in dem bekrönenden Aufsatz angebracht. Auf der Rückseite des Retabels

[1] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 56 66 69.

[2] Münzenberger-Beissel II, 146.

[3] Ebend. I, 118.

ist er bei einem Altarschrein zu Krenstetten in Niederösterreich gemalt[4]. In Spanien fand ich das Bild des Schmerzensmannes beispielsweise auf der Predella zweier Retabeln im Museum zu Valencia, eines Retabels in der Kathedrale zu Burgos, des steinernen Retabels zu Queralt (Tafel 219), des Retabels der Ermita del Castillo de S. Fabián y S. Sebastian zu Cartejon de Monegros (Huesca), des Hochaltarretabels der Kathedrale zu Tarragona (Tafel 255) und der Kathedrale zu Vich sowie eines Frührenaissanceretabels in der Kathedrale zu Huesca. Im Hauptbau ist der Heiland als Schmerzensmann dargestellt bei einem Frührenaissanceretabel in S. Maria de la Redonda zu Logroño. In Frankreich traf ich die Figur des Schmerzensmannes auf der Predella eines Nischenretabels in der Kathedrale zu Aix (Tafel 192).

Dargestellt ist der Heiland als „Schmerzensmann", „Erbärmdebild", „Misericordienbild", italienisch „Pietà", auf den Retabeln mit den Wunden in Händen, Füßen und Seite, entblößt und nur mit dem Hüftschurz bekleidet, auf dem Haupt in der Regel die Dornenkrone tragend. Von den Leidenswerkzeugen, den sog. Waffen Christi (arma Christi), ist er für gewöhnlich nicht begleitet, dagegen sind dem Heiland oft Maria und Johannes oder Engel zugesellt, die entweder klagend und trauernd neben ihm stehen oder ihn stützen und halten. Auf den italienischen Retabeln erscheint der Schmerzensmann meist als Kniestück und nur ausnahmsweise in ganzer Figur, auf den deutschen ist er in der Predella zwar ebenfalls am häufigsten in halber Figur dargestellt, im Schrein, auf den Flügeln und in der Bekrönung erscheint er dagegen bei ihnen regelmäßig in ganzer Gestalt. Ein zweiter Unterschied zwischen der Darstellung auf den italienischen und der auf den deutschen Retabeln besteht darin, daß der Heiland auf jenen fast immer entweder im offenen Grabe steht oder auf dem Sarkophag sitzt, auf diesen dagegen das Grab stets fehlt (Tafel 330). Auf den spanischen und französischen Retabeln schließt sich die Wiedergabe des Schmerzensmannes mit Vorliebe dem italienischen Typus desselben an. Als Ganzfigur und auf einem Steinhaufen sitzend erscheint der leidende Christus in dem vorhin erwähnten Frührenaissanceretabel in S. Maria de la Redonda zu Logroño.

Das Bild des „Schmerzensmannes" tritt auf den italienischen Retabeln etwa gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts auf. Das älteste bekannte Beispiel bietet die Predella des Marmorretabels in S. Francesco zu Pisa (Tafel 212). Der Heiland wird hier wie später auf dem Retabel der Fontegiusta zu Siena von Engeln gehalten. Etwas jünger ist die Darstellung in der Predella eines der Schule Pietro Cavallinis zugeschriebenen Retabels in der Accademia di Belle Arti zu Florenz und eines schönen Altaraufsatzes in S. Maria della Impruneta bei Florenz (Tafel 241). Auf den deutschen Retabeln tritt die Darstellung etwas später auf, doch schon, wie das Steinretabel im Dom zu Magdeburg bekundet, im späten 14. Jahrhundert.

Eine Erweiterung hat das Motiv des „Schmerzensmannes" auf den Altarretabeln in den vorhin angeführten Dreifaltigkeitsdarstellungen gefunden, bei denen Gottsohn in der Gestalt des Mannes der Schmerzen, sei es auf dem Schoße des Vaters ruht, sei es neben diesem steht. In anderer Weise ausgestaltet erscheint es in den sog. „Fürbittbildern", die uns auf den Retabeln begegnen. Der „Schmerzensmann" kniet vor dem himmlischen Vater, dem er seine Wunden zeigt (Tafel 331). Um Christus herum, der bisweilen auf der Geißelsäule oder dem Kreuze kniet, sind die Leidenswerkzeuge angebracht. Auch ist ihm gewöhnlich Maria zugesellt, betend oder auf ihre Brust hinweisend. Die Darstellung kommt erst auf den Schreinen des ausgehenden Mittelalters, und zwar meines Wissens nur auf deutschen und flämischen Altarschreinen vor. Als Beispiele seien genannt der Schrein des Hochaltares im Dom zu Aarhus (Predellaflügel [Tafel 331]), das Flügelbild eines ehemaligen Retabels in der Stiftskirche zu Cleve, das Passionsretabel in St. Dymphna zu Gheel bei Antwerpen

[4] Münzenberger-Beissel II, 147.

(Flügel der Überhöhung), der Schrein des Märtyreraltares zu Xanten (Flügel), des flämischen Schreines zu Ringsacker in Norwegen (Mittelabteilung des Schreines), ein Retabel in der Deutschordenskirche zu Mühlhausen (Flügel), Reste einer Altartafel in der Jakobikirche zu Lübeck u. a.[5]. Ist das Meßopfer die Erneuerung des Kreuzesopfers und tritt der Erlöser bei der Feier desselben gleichsam als Fürbitter vor den himmlischen Vater, um unter Hinweis auf seinen Kreuzestod und sein Sühneleiden und unter erneuter Aufopferung des Erlösungstodes auf Golgatha den Menschen Heil, Gnade und Verzeihung zu erflehen, dann war die „Fürbitte" zweifellos eine sehr passende Darstellung für das Altarretabel.

Auch in der sog. „Messe des hl. Gregor" tritt uns das Motiv des „Schmerzensmannes" entgegen. Dieselbe gibt eine legendenhafte Erscheinung des „Schmerzensmannes" wieder, welche Gregor d. Gr. eines Tages während der Feier des hl. Opfers in S. Croce zu Rom gehabt haben soll[6]. Vor einem Altare kniet in voller Meßkleidung, umgeben von dem Diakon, dem Subdiakon und anderem Gefolge der Papst. Auf dem Altar steht oder liegt umgestürzt über dem ausgebreiteten Korporale der Kelch. Zwischen diesem und dem Retabel erscheint der Schmerzensmann, aus dessen tiefen Wunden oft ein Blutstrahl hervorschießt und in den Kelch fließt, begleitet von mehr oder weniger Werkzeugen und sonstigen Gegenständen seines Leidens.

Der Ursprung der Legende, die im späten 14. oder im frühen 15. Jahrhundert entstand[7], ist dunkel. Man hat ihn in einer legendenhaften Erzählung des Johannes Diakonus[8] gesucht, derzufolge Papst Gregor eines Tages gegen Ende der Messe durch sein Gebet eine konsekrierte Hostie in wirkliches Fleisch verwandelte, um eine römische Matrone von ihren Zweifeln an Christi Gegenwart im hhl. Sakrament zu befreien, und dieses dann durch erneutes Gebet in seinen vorigen Zustand zurückbrachte. Allein erstens handelt es sich in der sog. „Gregoriusmesse" nicht um eine Verwandlung einer konsekrierten Hostie, sondern um eine Erscheinung Christi. Zweitens fehlt bei ihr stets die Matrone, zu deren Bekehrung der Papst das Wunder wirkte. Es könnte sonach höchstens eine nur ganz allgemeine und verblaßte Erinnerung an das von Johannes Diakonus berichtete Ereignis zur Bildung der Legende geführt haben[9].

---

[5] Münzenberger-Beissel I, 133 149; II, 12 24 38 171 193.

[6] Auf den zahlreichen Stichen und Holzschnitten aus dem ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, welche die „Gregoriusmesse" wiedergeben, findet sich sehr oft eine Inschrift, welche auf die angebliche Erscheinung hinweist. So heißt es auf einem solchen Zettel (W. L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur metall an 15e siècle II [Berlin 1892] 91): „Unser Herr jhesus cristus erschain Sant Gregorien in der purg Die man nennt porta crucis auf den altar jherusalem vnd von vbriger freud Die er davon enpfieng, Do gab er allen den die mit gezogen knien vnd mit rechter andacht sprechen v p r̄ n̄r̄ v ave maria vor diser figur Als oft er das tut als vil ablas vnd gnad Als in ier selben kirche ist Daz sind xllll tausend jar vnd von xlvj pabsten Der gab ije glicher vj jar ablas vnd von xl pischoffen von ijeden xl tag Den ablas vnd die groß gnad hat bestattigt der heilig pabst Clemens". Daß der Heiland sich als „Schmerzensmann" dem Papste zeigte, sagen zwei um 1475 entstandene Stiche der „Gregoriusmesse", auf denen es heißt: Notum sit omnibus prout invenitur in ceremoniis quod d̄n̄s n̄r̄ ihs x̄p̄s apparuit semel in specie ignis sub effigie pietatis beato gregorio doctori magnifico celebranti super altare ihrlm rome in eccl̄ia s̄te crucis (a. a. O. III, 158 f.).

[7] Ein von Schreiber (a. a. O. unter N. 1461 [S. 95]) angeführter Holzschnitt mit der Darstellung der „Gregoriusmesse" datiert aus dem 2. oder 3. Dezennium des 15. Jahrhunderts.

[8] Vita s. Gregorii l. 2, c. 5 (AA. SS. 12 Mart.); II, 152; vgl. auch die interpolierte Vita s. Gregorii des Paulus Diakonus c. 4 (l. c. 133).

[9] Betreffs eines neuerlichen Erklärungsversuches, den zu würdigen hier zu weit führen würde, vgl. Zeitschrift XXX (1918) 146 f. Er führt die Legende auf ein Bild des „Schmerzensmannes" zurück, das, wie er annimmt, sich in S. Croce zu Rom befand, und sieht in der „Gregoriusmesse" eine Erweiterung eben dieses Bildes.

Die Gregoriusmesse war im 15. und im beginnenden 16. Jahrhundert ein weit verbreitetes Andachtsbild, das in zahlreichen Holzschnitten und Stichen ins Volk gebracht wurde[10]. Es kann darum nicht auffallen, daß sie auch in das Bildwerk der Retabel Aufnahme fand. Besonders häufig begegnet sie uns in deutschen und flämischen Retabeln. In Spanien fand ich die Darstellung in einem schönen Frührenaissanceretabel der Kathedrale zu Palenzia, in der Predella eines gotischen Retabels im Chorumgang der Kathedrale zu Malaga (Tafel 252), in der Predella zweier Nischenretabeln des ausgehenden 15. und des frühen 16. Jahrhunderts in St. Gil zu Burgos sowie in der Predella eines flämischen oder doch wenigstens flämisch beeinflußten Schreines in der Pfarrkirche zu Orduña (Tafel 256). Ein englisches Alabasterretabel, in dem uns die „Gregoriusmesse" das Mittelbild ist, befindet sich zu Montréal (Yonne). In Italien ist mir kein Retabel der Gotik und der Frührenaissance bekannt geworden, das die Darstellung enthielte.

Die Absicht, von der man sich leiten ließ, wenn man die Gregoriusmesse auf dem Retabel anbrachte, war zweifach. Erstens wollte man durch diese Darstellung den Glauben an die durch Wesenswandlung von Brot und Wein bewirkte wirkliche Gegenwart Christi im Sakrament des Altares versinnlichen. Sehr schön kommt das auf den Flügeln des Altarschreines in der Südpfarrkirche zu Viborg in Dänemark zum Ausdruck. Sind dieselben geschlossen, so sieht man in der Mitte die Gregoriusmesse, links das Wunder auf der Hochzeit zu Kana, rechts das letzte Abendmahl dargestellt (Tafel 331). Was der Herr zu Kana durch die Umwandlung von Wasser und Wein vorbedeutete und was er dann beim letzten Abendmahl nicht nur selbst vollzog, sondern auch für alle Zeiten zur immerwährenden Erinnerung an sein Leiden anordnete, eben das erneuert sich immerfort in der Feier der Messe. Zweitens wollte man durch die Darstellung der Gregoriusmesse auf das Dogma hinweisen, daß das eucharistische Opfer kein neues Opfer, sondern nur die unblutige Erneuerung des Kreuzesopfers und darum im wesentlichen eins mit diesem letzteren ist. Es ist ja nicht der Verklärte, welcher dem Papst auf dem Altar erscheint, sondern der „Schmerzensmann", der für die Sünden der Welt genugtat. Klar tritt die zweite Bedeutung der Gregoriusmesse namentlich dann zutage, wenn sie, wie in dem Altarschrein des Hochaltares der Petrikirche zu Dortmund (Tafel 277) und auf den Innenflügeln des Hochaltarretabels der ehemaligen Klosterkirche zu Heilsbronn ausdrücklich zu einer Darstellung der Kreuzigung in Parallele gesetzt ist. Hat sie als Gegenstück die „Fürbitte", wie es beispielsweise auf den Predellaflügeln des Hochaltares im Dom zu Aarhus der Fall ist, so soll durch letztere außer der unblutigen Erneuerung des Kreuzesopfers, wie sie sich in der Messe vollzieht, zugleich das diesem irdischen entsprechende himmlische Opfer der gottmenschlichen Mittlerschaft (Hebr. 8, 1 f.) dargestellt werden.

Die Messe des hl. Gregorius hat in Flügelschreinen ihren Platz am häufigsten auf den Flügeln, doch kommt sie auch im Retabel selbst vor, wie z. B. bei einem Flügelschrein im Dommuseum zu Lübeck, bei einem der spätmittelalterlichen Schreine der Elisabethkirche zu Marburg, beim Hochaltarschrein der Petrikirche zu Dortmund, bei dem früher erwähnten flügellosen Retabel in der Kathedrale zu Palenzia u. a. In der Predella finden wir sie beim Hochaltarschrein des Domes zu Aarhus, einem Triptychon im Nationalmuseum zu München, einem Flügelschrein zu Kirchberg (Kg. Sachsen) u. a. Auf der Rückseite eines Altarschreines treffen wir sie zu Penig (Kg. Sachsen) an. Bei dem vorhin erwähnten Schrein im Dommuseum zu Lübeck, den 1496 die „Bruderschaft vom hl. Leichnam" errichten ließ, bildet die Gregoriusmesse die einzige Darstellung im Schrein (Tafel 269). Auf den Innenseiten der inneren Flügel — das Retabel hat ein doppeltes Flügelpaar — sind in Relief vier Vorbilder der Eucharistie und des eucharistischen Opfers angebracht, links der

[10] Vgl. W. L. Schreiber, Manuel II, 91 f; III, 157 f.

Mannaregen und Melchisedechs Opfer, rechts Abrahams Gang nach Moriah und das Passahmal[11]. Auf den Außenseiten der beiden inneren Flügel sehen wir vier Gemälde, welche das im Schreine und auf den Innenseiten der Flügel angeschlagene Thema noch erweitern und vertiefen. Oben links ist die Feier des Meßopfers in ihrer Bedeutung für die Erlangung des ewigen Heiles dargestellt: Offertur pro vivis et mortuis, darunter Elias in der Wüste, dem ein Engel Brot und Wein bringt und der von der Himmelsspeise gestärkt einen Berg hinansteigt: Elias pane celico confortatur. Das Bild oben rechts zeigt die Austeilung der hl. Kommunion: Est pro salute omnium institutum; unten rechts hat der Künstler das Hochzeitsmahl der Parabel gemalt: Homo quidam fecit coenam magnam lautet hier die Unterschrift.

Sehr häufig finden wir auf Altarschreinen deutscher Herkunft eine Darstellung des Veronikatuches. Ein französisches Retabel, das dieselbe aufweist, steht jetzt im Cluny-Museum zu Paris. Es ist der schöne Schrein aus Champdeuil (Seine-et-Marne). Im Schreine selbst oder auf den Flügeln erscheint sie nur ausnahmsweise. Im Schrein begegnet sie uns z. B. bei einem Flügelretabel zu Heiligenblut in Kärnten (Tafel 329) und einem Altarschrein in der Johanneskirche zu Osnabrück, auf den Flügeln bei einem Retabel in der Klarakirche zu Nürnberg, einem Flügelretabel in der Kirche zu Mittelzell auf der Reichenau und einigen anderen. Es ist in diesen Fällen stets Veronika selbst, die das Tuch in ihren Händen hat, doch halten es im Schrein zu Heiligenblut auch die Apostel Petrus und Paulus, zwischen denen Veronika steht.

Der Regel nach ist das Veronikabild in der Predella des Retabels angebracht, und zwar bald in der Mitte ihrer Vorderseite, bald mitten auf ihrer Rückseite. Vorn zeigt es beispielsweise die Predella eines Altarschreines in der Kapelle des Schlosses Trausnitz zu Landshut, eines Flügelschreines zu Mittenwalde und Münchehofe in der Mark Brandenburg, eines Retabels zu Feldkirch in Vorarlberg (Pfarrkirche), zu St-Avold in Lothringen, zu St. Jörgen bei Tösens in Tirol, zu Pettau in Steiermark (Stadtkirche) u. a.; an der Rückseite die Predella eines Altarschreines im Kloster Nonnberg zu Salzburg, des Hochaltarretabels im Münster zu Ulm, eines Flügelretabels zu St. Leonhard in Kärnten, zu Maria-Laach und zu Kernstetten in Niederösterreich, zu Beuren in Württemberg (Donaukr.) u. a. Gewöhnlich halten auf der Predella zwei Engel das Tuch ausgebreitet (Tafel 267). Auf der der Schreine zu Dambel im Nonsberg (Tirol), zu Kerschdorf in Kärnten und zu Hallstadt in Oberösterreich sowie einem Predellafragment zu Unterkienberg in Oberbayern vertreten, ähnlich wie auf dem Retabel von Heiligenblut, Petrus und Paulus die Stelle der Engel; in einigen anderen Fällen stehen die beiden Apostel neben dem Veronikatuch, so auf der Predella des Kreuzaltares in der Nikolauskirche zu Stralsund[12], eines Altarschreines zu Waidhofen (Niederösterreich), und eines Flügelschreines zu Schwarzhausen (Sachsen-Koburg und Gotha). Auf der Predella eines Schreines zu Esgrus in Schleswig-Holstein begleiten zwei Propheten die Darstellung.

Die Darstellung des Gekreuzigten erscheint schon auf den Metallretabeln von Boddetrop im Museum zu Stockholm, von Odder und Lisbjerg im Nationalmuseum zu Kopenhagen und von Sahl in Jütland (Tafel 199 und 200).

Auf dem letztgenannten steht das Kreuz zwischen Maria und Johannes, wie es in der Folge das Gewöhnliche ist. Retabeln des 13. Jahrhunderts, auf welchen die Darstellung des Gekreuzigten das Hauptbild ist, sind die gemalten Altartafeln

[11] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 33 34. [12] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 11, Tfl. 3.

aus Quedlinburg und Soest im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Tafel 224) und das Steinretabel aus St-Germer im Cluny-Museum. Auf dem letztgenannten sind zu Maria und Johannes die Figuren der Kirche und Synagoge hinzugekommen, auf der Soester Altartafel aber ist die Darstellung bereits zur förmlichen historischen Szene geworden. Denn zu Maria und Johannes, die hier beide links vom Kreuze stehen, haben sich die frommen Frauen gesellt, zur Rechten des Kreuzes befinden sich Juden und Kriegsknechte. Hart unter den Armen des Kreuzes ist links ein Engel mit der Figur der Kirche dargestellt, der das aus der Seite des Herrn hervorquellende Blut in einem Kelch auffängt, rechts verjagt ein Engel die Synagoge, deren Augen verbunden sind und deren Haupt die Krone entfällt. Über den Armen des Kreuzes sind anbetende Engel dargebracht.

Erst im späten 14. Jahrhundert treten auf den Retabeln jene figurenreichen Darstellungen der Kreuzigung auf, welche uns auf den spätgotischen Retabeln und auf den Altaraufsätzen der Frührenaissance so oft begegnen. Das Kreuz des Herrn erhebt sich auf ihnen inmitten der Kreuze, an denen die beiden Schächer hangen. Zu seinen Füßen stehen Maria, Johannes, Maria Magdalena und andere fromme Frauen, Juden, Henker, Kriegsknechte, letztere oft hoch zu Roß. Selbst an derben genrehaften Zügen fehlt es in der Spätzeit bei diesen Darstellungen der Kreuzigung nicht. Namentlich erscheinen die Kriegsknechte nicht selten aus Anlaß der Verteilung der Kleider des Herrn in wilden Streit und in eine förmliche Rauferei miteinander verwickelt. Eine der frühesten dieser reichausgestatteten Kreuzigungsdarstellungen findet sich auf dem 1391 von Jakob de Baerze, einem flämischen Bildschnitzer, für die Kartause Champmol bei Dijon geschaffene köstliche Flügelretabel im Museum zu Dijon (Tafel 257). Großartig sind die Kreuzigungsszenen besonders auf manchen der flämischen Schreine aus dem Ende des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts auf dem Altarschrein des Hans Brüggemann im Dom zu Schleswig (Tafel 272) und dem herrlichen Flügelschrein zu Segeberg in Schleswig-Holstein, unübertroffen die äußerst figurenreichen geschnitzten Darstellungen der Kreuzigung im Schrein des Hochaltares der Pfarrkirche zu Kalkar und der Nikolaikirche zu Stralsund (Tafel 270). Freilich beschränkt man sich auch in der Spätzeit bei den Kreuzesdarstellungen oft nach wie vor auf die Figuren des Gekreuzigten, Marias und des hl. Johannes.

Wohl keine Darstellung entspricht so sehr der Bedeutung des Altares als der Stätte, an der sich das Kreuzesopfer unblutigerweise erneuert, wie die des Gekreuzigten. Um so auffallender ist es, daß sie nicht häufiger im Retabel erscheint. Oft kommt sie, und zwar als Hauptbild, vor in den englischen Alabasterretabeln, in den nordfranzösischen Retabeln der Gotik und der Frührenaissance, in den gotischen Altarschreinen Westfalens, Hannovers, Mecklenburgs, Waldecks, Schaumburg-Lippes, Schleswig-Holsteins, Preußens, Pommerns, seltener in den Schreinen der thüringischen und sächsischen Länder sowie in den süddeutschen Flügelschreinen.

Auf den spanischen Retabeln findet sich die Darstellung zwar häufig, jedoch auffallenderweise keineswegs immer als die vornehmste. Überraschend selten begegnet sie uns auf den italienischen Retabeln, und zwar sowohl auf denen aus der Zeit der Gotik, als auf denen aus der Periode der Frührenaissance. Gegenüber der außerordentlichen großen Menge von Altaraufsätzen, die sich in Italien aus beiden Stilen überhaupt erhalten haben, ist die Zahl der unter denselben befindlichen Retabeln mit einer Darstellung des Gekreuzigten im ganzen wenig bedeutend. Als Beispiele seien hier genannt ein Retabel des Nicolò Alunno in der Vatikanischen Pinakothek, ein frühes niedriges Retabel in der Pinakothek zu Perugia, ein Retabel in der Abteikirche zu Nonantula, das Hochaltarretabel in S. Eustorgio zu Mailand (Tafel 210), das Retabel der Katharinakapelle im Dom zu Modena (Tafel 211), ein marmornes Frührenaissanceretabel in der Sakristei von S. Maria di Monserrato zu

Rom, ein marmornes Frührenaissanceretabel in S. Maria della Pace daselbst und eine gemalte Altartafel des Pacino di Buonaguida (14. Jahrhundert) in der Accademia di Belle Arti zu Florenz.

Der Darstellung des Gekreuzigten sind in zahlreichen Altarretabeln des Mittelalters und der Frührenaissance Szenen aus der Passion beigefügt, so daß sie als der Mittelpunkt eines Zyklus von Leidensbildern erscheint. Die Zahl dieser Passionsdarstellungen ist sehr verschieden. In einzelnen Fällen beschränken sie sich auf zwei oder vier, oft sind ihrer jedoch erheblich mehr.

Bei größeren Zyklen eröffnet gewöhnlich das Gebet des Herrn am Ölberg, seltener die Fußwaschung die Reihe der Leidensszenen. Am häufigsten sind von diesen das Gebet des Heilandes am Ölberg, der Verrat, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Verurteilung, die Kreuztragung, die Abnahme vom Kreuze und das Begräbnis. Seltener kommen vor die Fußwaschung, die Kaiphasszene, die Verspottung, die Eccehomoszene, die Annagelung und die Vorbereitung zum Begräbnis. Da ferner die Verherrlichung Christi mit seinem Leiden als Abschluß und als Lohn desselben, im innigsten Zusammenhang steht, pflegte man den Passionsdarstellungen das eine oder andere Geheimnis aus dem verherrlichten Leben zuzugesellen, wie z. B. den Abstieg zur Vorhölle, die Auferstehung, den Gang der Frauen zum Grabe, die Begegnung des Auferstandenen mit Maria Magdalena sowie sonstige Erscheinungen Christi, die Auffahrt des Herrn, die Sendung des Hl. Geistes und bisweilen auch noch gleichsam als Krone des ganzen des Heilandes Wiederkunft zum Gericht. So hatte man die Erlösung durch das Leiden und den Tod des Gottmenschen nicht bloß als Tat und in ihrem Verlauf erzählt, sondern auch in ihrer Wirkung und in ihren Früchten geschildert.

Besonders viele solcher Passionsretabeln entstanden in Nordfrankreich, in Flandern sowie im Norden und Nordwesten Deutschlands. Auch manche der englischen Alabasterretabeln zählen zu ihnen.

In Italien ist ein schönes, aber seltenes Beispiel aus der Zeit der Gotik das Marmorretabel des Hochaltares von S. Eustorgio zu Mailand (Tafel 210), eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts. Es gliedert sich in ein Unter- und ein Obergeschoß, die beide in fünf Abteilungen geschieden sind. Das von Giebeln und Statuetten bekrönte Obergeschoß enthält heute Einzelfiguren aus dem 17. Jahrhundert. Das Untergeschoß zeigt in seiner mittleren, durch ihre größere Breite als das Hauptfeld gekennzeichneten Abteilung eine Darstellung des Gekreuzigten mit Maria, Johannes und Engeln, welche das Blut des Herrn in Kelchen auffangen. In den vier anderen Abteilungen, die durch ein kräftiges Sims quergeteilt sind, ist eine Folge von acht Passionsbildern angebracht, welche unten links anhebt, oben rechts endet und aus dem Gebet am Ölberg, der Gefangennehmung, der Vorführung vor Pilatus, der Geißelung, der Dornenkrönung in Verbindung mit der Verurteilung, der Kreuztragung, dem Begräbnis und dem Abstieg in die Vorhölle besteht.

Ein anderes Passionsretabel birgt der Dom zu Como, eine edle Schöpfung der Frührenaissance aus dem Jahre 1492. Es gliedert sich in zwei mit reichornamentiertem Gebälk abschließende Geschosse, die beide durch reizend verzierte Pilaster in je drei Felder aufgeteilt sind. Die Darstellung des Gekreuzigten befindet sich hier in dem mittleren, rechteckig überhöhten, mit halbkreisförmigem Giebel geschmückten Felde des oberen Geschosses. Die fünf anderen Felder enthalten die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung, die Vorbereitung zur Annagelung und das Begräbnis. Die Reihe der in ziemlich flachem Relief ausgeführten Darstellungen beginnt auch hier unten links, um oben rechts zu schließen. Im Giebel über dem Bilde des Gekreuzigten sind die Wächter am Grabe wiedergegeben, auf seinem

Scheitel steht zwischen anbetenden Engeln der Auferstandene. Muschelgiebel über den Seitenfeldern des oberen Geschosses zeigen das Wappen des Stifters.

Ein teilweise noch gotisierendes Frührenaissanceretabel in der Kathedrale zu Sarzana in Ligurien hat in seinem oberen Teile drei Passionsszenen, das Gebet am Ölberg, die Geißelung und die Kreuzigung, ziemlich kleine Reliefdarstellungen, die vor dem Bildwerk des Hauptgeschosses, das in der Mitte aus der Darstellung des Jesuskindes, rechts und links aus je drei Statuen von Aposteln und anderen Heiligen besteht, durchaus zurücktreten.

Reich an Leidens- und Verherrlichungsszenen waren gewöhnlich die Passionsretabeln, welche in Deutschland entstanden. Ihre Zahl ist noch heute groß. Hervorragende geschnitzte finden sich zu Tempzin in Mecklenburg-Schwerin[13], in der Nikolaikirche zu Kiel, zu Selent, zu Burg, zu Landkirchen auf Fehmarn und zu Segeberg in Schleswig-Holstein[14], im Dom zu Schleswig[15], zu Grönau bei Lübeck, in der Johanneskirche zu Lüneburg, in der Nikolaikirche (Hochaltar und Kreuzaltar) zu Stralsund[16] und in der Pfarrkirche zu Kalkar[17], zu Enger, Quernheim und Rödinghausen in Westfalen[18], in der Michaels- und in der Katharinenkirche zu Schwäbisch-Hall[19] u. a. Eines der edelsten dieser Passionsretabeln ist der noch dem 14. Jahrhundert entstammende Altarschrein zu Grönau (Tafel 273), der leider seine Flügel und mit ihnen einen großen Teil seiner Darstellungen verloren hat, die heute nur mehr aus der Dornenkrönung, der Geißelung, der Kreuztragung, der Kreuzigung, der Abnahme, dem Begräbnis und der Auferstehung bestehen. Zu den großartigsten gehören das Hochaltarretabel zu Kalkar, das Retabel des Hochaltares in der Nikolaikirche zu Stralsund und der aus Bordesholm stammende Brüggemannsche Schrein im Dom zu Schleswig.

Das Mittelstück des Hochaltarretabels in der Nikolaikirche zu Stralsund (Tafel 270) bildet eine einzige, gewaltige geschnitzte Tafel mit einer äußerst figurenreichen Darstellung der Kreuzigung, zu der sich als Nebenszenen die Vorbereitung zur Annagelung, Marias Ohnmacht und die Verteilung der Kleider gesellen. Auf den Flügeln sind übereinander je drei große Passionsbilder angebracht, oben links das Gebet am Ölberg, rechts der Verrat und die Gefangennahme, in der Mitte links die Dornenkrönung, rechts die Verurteilung, unten links die Kreuztragung, rechts die Geißelung. Die beiden letzten Bilder scheinen in späterer Zeit miteinander vertauscht worden zu sein.

Auf dem Kalkarer Retabel beginnt die Reihe der Darstellungen in der Predella mit den geschnitzten Szenen des Einzuges, der Fußwaschung und des letzten Abendmahles. Es folgen auf dem linken Flügel vier gemalte Bilder, der Verrat, die Dornenkrönung mit den Nebenszenen der Verspottung und Geißelung, die Vorführung (Ecce homo) mit der Nebendarstellung der Kaiphasszene und die Verurteilung. Der überhöhte Schrein zeigt in der Mitte eine großartige Kreuzigung, links im unmittelbaren Anschluß an die Mittelgruppe, also nicht architektonisch von ihr getrennt, das Gebet am Ölberg mit der Gefangennahme (oben) und die Kreuztragung (unten), rechts in der gleichen Anordnung, die Abnahme vom Kreuze (oben) und die Grablegung (unten). In der breiten Hohlkehle des die Mitteltafel umgebenden Rahmens sind zwölf geschnitzte Miniaturszenen aus dem verherrlichten Leben des Heilandes angebracht, der Abstieg in die Unterwelt, die Auferstehung, die Frauen am Grabe, sieben Erscheinungen — der Herr zeigt sich seiner Mutter, der Magdalena, den drei Frauen, dem Petrus, den Emmausjüngern, den zehn Jüngern im Saale und

[13] Abb. in Kd. von Mecklenburg-Schwerin III, 414.

[14] Abb. bei A. Matthäi, Holzplastik in Schleswig-Holstein bis 1530 (Leipzig 1901) Tfl. 15 13 8 45.

[15] Abb. ebend. Tfl. 26—34 sowie bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 36.

[16] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 10 48 41; II, Lief. 11, Tfl. 3.

[17] Abb. in Kd. der Rheinpr., Kr. Kleve, Tfl. 1.

[18] Kd. der Prov. Westfalen, Kr. Herford, Tfl. 5 64 68 69.

[19] Abb. bei M. Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar (Straßburg 1907) Tfl. 21 ff.

dem Thomas —, das Mahl mit den Jüngern und die Himmelfahrt. Den Beschluß der Darstellungen machen die vier Gemälde des rechten Flügels, die Auferstehung, die Auffahrt, die Sendung des Hl. Geistes und der Tod Marias. Auf der Innenseite der Flügel, mit denen die Überhöhung des Schreines versehen ist, sind zwei alttestamentliche Vorbilder des Opfertodes Christi gemalt, links das Opfer Abrahams, rechts die eherne Schlange.

Das Retabel im Dom zu Schleswig (Tafel 272), vielleicht künstlerisch das vorzüglichste, welches auf deutschem Boden entstand, umfaßt ohne die vier Gruppen der Predella, Melchisedechs Opfer, das Abendmahl mit der Fußwaschung, die apostolische Eucharistiefeier und das Paschamahl, und ohne die den Schrein bekrönende Darstellung des Weltrichters sechzehn hervorragend schön geschnitzte, in zwei Reihen angeordnete Passions- und Glorifikationsszenen. In der überhöhten mittleren Abteilung des Mittelstückes des Retabels sieht man unten die Kreuztragung, oben die Kreuzigung, links von ihr in der oberen Reihe die Gefangennahme, die Kaiphasszene, die Geißelung, in der unteren die Dornenkrönung, die Eccehomoszene und die Verurteilung, rechts von ihr oben die Abnahme, die Beweinung, das Begräbnis, unten den Abstieg zur Unterwelt, die Auferstehung, die Thomasszene. Von den seitlichen Darstellungen sind beiderseits je vier auf den Flügeln angebracht. In der Überhöhung dieser Flügel ist die Himmelfahrt (links) und die Herabkunft des Hl. Geistes (rechts) dargestellt.

Ein großer gemalter Zyklus von Passions- und Glorifikationsdarstellungen tritt uns beispielsweise auf der Außenseite der inneren und auf der Innenseite der äußeren Flügel des Hochaltarretabels im Dom zu Güstrow entgegen[20]. Er besteht aus sechzehn Szenen, die auf zwei Reihen verteilt sind. Die Darstellungen der oberen beginnen mit dem Abendmahl und enden mit der Verurteilung; die der unteren heben mit der Kreuztragung an und schließen mit der Sendung des Hl. Geistes. Die Szene der Kreuzigung ist vor den übrigen nicht besonders hervorgehoben, sowohl weil das einige Schwierigkeit bereitet haben würde als auch, weil bereits eine andere große geschnitzte Darstellung dieses Geheimnisses im Schreine selbst als Mittelbild desselben angebracht war.

Sehr zahlreich sind die flämischen Passionsretabeln. Wir begegnen solchen z. B. in St-Denis zu Lüttich, in Ste-Dymphna zu Gheel bei Antwerpen[21], zu Opitter (Prov. Limburg), Oplinter (Prov. Brabant) und Hulshout (Prov. Antwerpen), zu Aldenhoven, Linnich, Siersdorf, Titz, Rödingen[22], Barmen bei Jülich, Langerwehe, Heimbach und Süggerath[23] (alle Regierungsbezirk Aachen), zu Straelen, Süchteln, Rheinberg, Orsoy, Xanten, Kleve und Kranenburg (Regb. Düsseldorf), zu Merl an der Mosel[24], zu Soest (Petrikirche)[25], zu Schwerte[26], zu Vreden[27], zu Dortmund (Petrikirche) und Bielefeld (Nikolaikirche)[28], zu Güstrow (Pfarrkirche) in Mecklenburg-Schwerin[29], zu Waase auf Ummanz bei Rügen und zu Viborg in Dänemark. Zu bemerken ist jedoch, daß reine Passionsretabeln, d. i. Retabeln, welche bei geöffnetem Schrein nur Leidens- und Verherrlichungsbilder zeigen, unter den flämischen Schreinen selten sind. Vielfach ist bei ihnen vielmehr den Passions- und Glorifikationsszenen noch anderes Bildwerk beigefügt, wie z. B. Darstellungen aus dem Jugendleben des Heilandes oder aus dem Leben eines Heiligen. Indessen treten derartige Szenen stets nur in untergeordneter Weise bei ihnen auf. Die Hauptsache

---

[20] Abb. in Kd. von Mecklenburg-Schwerin IV, Tfl. zu S. 203.
[21] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 10, Tfl. 1.
[22] Abb. in Kd. der Rheinpr., Kr. Jülich, Tfl. 2 7 9 10 13; S. 202.
[23] Abb. ebend., Kr. Geilenkirchen, Tfl. 10 und Münzenberger-Beissel I, Tfl. 79.
[24] Münzenberger-Beissel II, Lief. 11, Tfl. 9.
[25] Abb. in Kd. von Westfalen, Kreis Soest, Tfl. 75.
[26] Abb. ebd., Kr. Hörde, Tfl. 23.
[27] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 16, Tfl. 1.
[28] Abb. ebd. II, Lief. 10, Tfl. 6 8.
[29] Abb. ebd. I, Tfl. 76.

sind nach Anordnung und Größe ihre Passions- und Glorifikationsbilder, die darum auch den Schreinen ihren Charakter als Passionsretabeln aufdrücken.

Die Zahl der Leidens- und Verherrlichungsszenen ist in den flämischen Schreinen wegen der sonstigen in ihnen angebrachten Darstellungen gewöhnlich geringer als in den deutschen Passionsretabeln. Es sind in der Regel nur die wichtigsten Geheimnisse, die in ihnen zur Verkörperung gelangt sind. Fast nie fehlen die Kreuztragung und die Abnahme vom Kreuze oder die Beweinung, von denen jene meist links neben der Kreuzigung als zweites, diese rechts neben ihr als drittes Hauptbild angebracht ist. Minder wichtige Szenen wurden gerne in Gestalt von Miniaturgruppen in das Rahmenwerk der drei Hauptszenen eingefügt, wie z. B. bei den Schreinen zu Langerwehe, Kranenburg, Süggerath, Osnabrück, Gheel u. a.

Reichliche Passions- und Glorifikationsszenen enthalten die Passionsretabeln in der Nikolaikirche zu Bielefeld, in St-Denis zu Lüttich, in St. Servatius zu Maastricht, zu Linnich, zu Schwerte, zu Güstrow, in der Petrikirche zu Dortmund und zu Vreden. Auf dem Bielefelder Retabel z. B. zeigt der linke Flügel in Malerei den Einzug, die Gefangennahme, die Kaiphasszene, den Heiland vor Pilatus, der Schrein in Gestalt geschnitzter Gruppen die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung, die Beweinung und die Grablegung, der rechte Flügel in Malerei die Auferstehung, die Magdalenaszene, die Himmelfahrt und die Sendung des Hl. Geistes. Dazu kommen in der Überhöhung der Flügel die Erscheinung des Herrn bei seiner heiligen Mutter und die Emmausjünger.

Das schöne Passionsretabel zu Güstrow enthält bloß geschnitzte Darstellungen. Die Leidensszenen, welche sich hier nicht nur wie sonst gewöhnlich auf den linken Flügel und den Schrein verteilen, sondern auch noch auf den rechten übergreifen, beginnen mit dem letzten Abendmahl; die übrigen bestehen aus dem Gebet am Ölberg, Christus vor dem Hohen Rat, der Eccehomoszene, der Verurteilung, der Kreuztragung, der Kreuzigung, der Abnahme vom Kreuze und der Beweinung sowie dem Begräbnis. Die auf dem rechten Flügel angebrachten Verherrlichungsdarstellungen setzen sich aus der Auferstehung, der Magdalenaszene und der Himmelfahrt zusammen. Einige Darstellungen haben als Ergänzung Nebengruppen, namentlich die Magdalenaszene, die für solche besonders Raum bot. Wir sehen hier im Hintergrund, wie der Auferstandene dem hl. Petrus erscheint, mit den Jüngern nach Emmaus wandert und mit ihnen dort Mahl hält.

Sehr reich an gemalten und geschnitzten Darstellungen ist der Passionsschrein zu Schwerte (Tafel 145). Die sechs Gemälde des linken Flügels schildern die Unterhandlung des Judas mit dem Hohenpriester, den Verrat, die Verhöhnung des gefangenen Heilandes, die Geißelung, die Dornenkrönung und die Vorführung (Ecce homo). Die geschnitzten Gruppen des Schreines erzählen die Kreuztragung, die Entkleidung, die Kreuzigung, die Abnahme und die Grablegung und die Bewachung des Grabes, zu denen sich als nicht zum Zyklus gehörig, aber doch mit ihm innerlich zusammenhängend, als weitere Darstellungen die Schmerzensmutter und die Gregoriusmesse gesellen. Die Malereien des rechten Flügels geben den Abstieg zur Vorhölle, die Auferstehung, die Erscheinung Christi bei seiner Mutter, die Himmelfahrt, die Herabkunft des Hl. Geistes und das Gericht wieder. Die zwei kleinen gemalten Flügel der Überhöhung enthalten die Darstellungen der Annagelung (links) und der Frauen am Grabe (rechts). Im ganzen schmücken demnach zweiundzwanzig Bilder aus dem Leiden und der Verherrlichung des Herrn den Schrein.

Auf dem Passionsretabel zu Vreden, das nur mit geschnitztem Bildwerk ausgestattet wurde, sind die Gruppen in zwei vom rechten Flügel zum linken ohne Unterbrechung durchlaufenden Reihen von je sieben Darstellungen angeordnet, zu denen sich als Abschluß des Zyklus noch zwei auf der Überhöhung der Flügel angebrachte Szenen gesellen. Die untere Reihe gibt den Abschied Christi von seiner hl. Mutter und den übrigen frommen Frauen zu Bethania, den feierlichen

Einzug des Herrn, das Gebet im Ölgarten, die Gefangennehmung mit der Malchusszene und die Geißelung wieder. In der zweiten, höheren Zone erblickt man die Dornenkrönung, die Händewaschung, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Beweinung, die Grablegung und die Auferstehung, auf den Überhöhungen der Flügel die Auffahrt Christi und das Pfingstgeheimnis. In der breiten Kehle der drei Hauptgruppen, der Kreuztragung, Kreuzigung und Abnahme, sind Miniaturgruppen angebracht, die neben einigen sonstigen Begebenheiten, wie dem zwölfjährigen Jesus im Tempel, dem Mahl bei Simon, namentlich die Begegnung des Erstandenen mit Magdalena und mit der Gottesmutter, den wunderbaren Fischfang nach der Auferstehung und Christi Abschied von den Aposteln darstellen.

Die Zahl der Bilder aus Jesu Leiden und Verherrlichung ist auf den französischen Passionsretabeln und den englischen Alabasterretabeln mit Passionsszenen, die beide meist nur eine Reihe von Darstellungen aufweisen, naturgemäß weit beschränkter als auf den deutschen und flämischen Schreinen. So zeigt das englische Retabel im Museum zu Neapel (Tafel 222) nur die Gefangennahme, Christus vor Pilatus, die Kreuztragung, Christus am Kreuze, die Abnahme vom Kreuze, das Begräbnis des Herrn und seine Auferstehung; ein Alabasterretabel zu Écaquelon das Gebet am Ölberg, die Gefangennahme, die Geißelung, Christus am Kreuze, die Grablegung, die Auferstehung, Christus und Magdalena. Sonstige Passionsszenen, die gelegentlich auf den englischen Alabasterretabeln vorkommen, sind die Fußwaschung, das letzte Abendmahl, die Dornenkrönung und der Abstieg zur Vorhölle. Ein englisches Retabel zu Roscoff (Finistère), das mit Darstellungen aus der Passion solche aus der Jugend und aus dem verherrlichten Leben des Erlösers verbindet, weist die Verkündigung des Herrn, seine Geburt, die Geißelung, Christus am Kreuze, die Auferstehung Christi, seine Auffahrt und die Sendung des Hl. Geistes auf.

Als Beispiele, welche die Auswahl der Passionsszenen auf den französischen Retabeln trefflich illustrieren, nenne ich ein Retabel zu Vétheuil (Seine-et-Oise) mit den Darstellungen der Gefangennahme, der Geißelung, der Kreuztragung, der Kreuzigung, der Abnahme, des Begräbnisses und der Auferstehung, ein Retabel zu Aurion (Oise), das die gleichen Szenen und außerdem als Nebendarstellungen der Kreuzigungsgruppe die Entkleidung und die Verlosung der Kleider des Herrn enthält (Tafel 258), ein Retabel zu Tréguier (Côtes-du-Nord) mit den Gruppen der Verurteilung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung, Abnahme, Grablegung und Auferstehung und ein Retabel zu Ambierle (Loire), das anstatt der Verurteilung des letztgenannten Retabels die Gefangennahme und statt der Kreuzigung desselben die Geißelung aufweist. Andere gotische Passionsretabeln gleicher Art finden sich zu La Mothe (Aube), zu Touffreville (Seine-Inférieure), zu Poilley (Manche), zu Bury (Oise), zu Livry (Calvados), zu Rumilly-lès-Vaudes (Aube) (Tafel 221) und zu Lhuitre (Aube).

Auch das Cluny-Museum besitzt drei lehrreiche Passionsretabeln. Ein aus Holz geschnitztes, das dem 14. Jahrhundert entstammt, weist in fünf Abteilungen die Gefangennahme, die Geißelung, den Gekreuzigten, den Besuch der Frauen am Grabe und die Magdalenenszene auf Tafel 257. Ein schönes Steinretabel der gleichen Zeit aus St-Denis enthält die Szenen des Verrates, der Geißelung, der Kreuztragung, der Grablegung und der Auferstehung, nicht aber die der Kreuzigung (Tafel 208), vermutlich, weil über der Mitte der Tafel ein Kreuz aufgestellt war. Aus demselben Grunde fehlt auch wohl auf dem dritten, dessen Darstellungen in Hinterglasmalerei ausgeführt sind, der Heiland am Kreuze. Als erste Szene zeigt dasselbe die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige; dann folgen fünf Passionsbilder, die Verurteilung des Herrn durch den Hohenpriester, die Dornenkrönung, die Kreuztragung, die Abnahme vom Kreuz und das Begräbnis des Herrn.

Ein aus Fresquienne bei Pavilly (Seine-Inférieure) kommendes Passionsretabel im Museum zu Rouen hat in seiner überhöhten mittleren Abteilung die Kreuzigung,

in den Seitenfeldern links die Geißelung und die Kreuztragung, rechts die Abnahme und das Begräbnis. Andere Szenen aus der Passion befanden sich hier zweifellos auf den jetzt fehlenden Flügeln. Auf einem zweiten Retabel desselben Museums, bei dem jedoch das überhöhte Mittelfeld zwei Gruppen übereinander aufweist, oben die Kreuzigung, unten „Simon hilft dem Herrn das Kreuz tragen", und die Reliefs der seitlichen Abteilungen ohne architektonische Trennung nebeneinander stehen, erblicken wir zur Linken der mittleren Bilder die Malchusszene, die Gefangennahme und die Geißelung, rechts die Abnahme vom Kreuze, die Bestattung des heiligen Leichnams und die Rückkehr vom Grabe. Bei einem ähnlich gegliederten Passionsretabel zu Marissel bei Beauvais (Oise), bei welchem jedoch auch die seitlichen Gruppen durch Pfosten, die mit Streben und Fialen besetzt sind, voneinander geschieden werden, setzt sich die Folge der Darstellungen links aus einer bewegten Malchusszene, der Geißelung und der Kreuztragung, rechts aus der Abnahme, dem Begräbnis und der Auferstehung Christi zusammen (Tafel 258). In dem unteren Felde seiner mittleren Abteilung ist eine Darstellung des Todes Marias angebracht, anscheinend das Gegenstück zu der über ihr befindlichen Szene des Todes des Heilandes. Von einem Passionsretabel zu Lampaul (Finistère) haben sich nur die Reliefs erhalten. Im mittleren Feld waren die gleichen Szenen übereinander angebracht wie bei dem zweiten der vorhin erwähnten Passionsretabeln im Museum zu Rouen; links sah man die Gefangennahme mit der Malchusszene und die Geißelung, rechts die Abnahme vom Kreuze und das Begräbnis. Die Gruppen bilden heute das Mittelbild eines Barockretabels des 17. Jahrhunderts.

Reicher an Passionsdarstellung als alle genannten ist das in zwei Zonen, eine höhere untere und eine niedrigere obere, geschiedene geschnitzte Retabel zu Mogneville (Meuse), dessen Szenenfolge mit der Fußwaschung anhebt und dann weiterhin das Abendmahl, das Gebet am Ölberg, die Gefangennahme, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Verurteilung, die Kreuztragung, das Begräbnis und die Auferstehung schildert.

Auch die französischen Passionsretabeln der Frührenaissance begnügen sich meist mit einer Reihe von Szenen und darum mit einer beschränkten Zahl von Darstellungen, wie z. B. ein Retabel zu Pouan (Aube), das reich ornamentierte Retabel zu Chaource (Aube) (Tafel 298) und ein jetzt in die Rückwand der der Kanzel gegenüber befindlichen Sitze eingelassenes Retabel in St-Pierre-le-Puellier zu Orléans. Ein zweireihiges Passionsretabel der Frührenaissance mit sieben Leidens- und Verherrlichungsszenen aus dem Jahre 1538 gibt es in der Kirche zu L'Isle-Adam (Seine-et-Oise). Neben der Kreuzigungsszene, welche die Mitte des Schreines in dessen ganzer Höhe einnimmt, gewahren wir auf ihm links unten die Gefangennahme des Herrn und seine Verurteilung durch den Hohen Rat, oben die Geißelung und Kreuztragung, rechts unten die Grablegung und Auferstehung, oben die Frauen am Grabe und als letzte Darstellung die Stifter.

Ein ungewöhnlich reich mit Passionsszenen ausgestattetes Retabel des 14. Jahrhunderts, eine ganz vereinzelt dastehende Erscheinung, hat sich zu Mareuil-en-Brie erhalten[30]. Es ist vertikal durch strebenartige Pfosten in neun Abteilungen geschieden, von denen die mittlere etwas breiter ist als die übrigen; horizontal ist es in drei Zonen aufgeteilt. In jedes der so geschaffenen siebenundzwanzig Felder ist eine von einem Giebel überdachte, spitzbogige Arkade eingefügt, in deren Zwickel Halbfiguren von Engeln angebracht sind. Von den drei Feldern der mittleren Abteilung enthält das obere die bekannte Darstellung der Trinität, bei welcher Gott Vater den Gekreuzigten in den ausgebreiteten Händen trägt, in der mittleren sehen wir den Herrn am Kreuze zwischen Maria und Johannes, in der unteren die Kreuztragung. Von den zwölf Feldern in jeder der beiden seitlichen Abteilungen umschließt das in der oberen Zone rechts neben dem Bilde der hhl. Dreifaltigkeit

[30] Abb. bei Paul Lacroix, La vie militaire et religieuse an moyen-âge (Paris 1877) 237.

liegende die Figur des Weltrichters, das dort zu seiner Linken befindliche die Krönung Marias; die übrigen elf enthalten beiderseits Leidens- und Verherrlichungsszenen. Jene schildern den Einzug in Jerusalem (zwei Felder), das Mahl in Bethanien, die Fußwaschung, das Gebet am Ölberg, Judas vor den Hohenpriestern, die Gefangennahme des Erlösers, seine Verspottung im Hofe des Hohenpriesters, seine Geißelung, Christus vor Herodes (Pilatus?), die Dornenkrönung, die Abnahme vom Kreuz, diese die Auferstehung, die Frauen am Grabe, den Abstieg des Herrn zu den Vätern in der Vorhölle, die Magdalenaszene, die Emmausjünger auf dem Wege, die Jünger beim Mahle, die Rückkehr und Botschaft der Jünger, die Thomasszene, die Himmelfahrt und die Sendung des Hl. Geistes. Die Reihe der Darstellungen beginnt in der oberen linken Ecke des Retabels und steigt dann links von der mittleren Abteilung Reihe um Reihe in fortlaufender Folge bis zu dem Felde herab, in dem die Kreuztragung erzählt ist. Rechts hebt sie nicht unten neben der Kreuztragung an, wie man erwarten sollte, sondern neben der Kreuzigung, weil der Künstler neben dieser die Abnahme vom Kreuze hat anbringen wollen, doch geht sie von hier alsbald zum Felde neben der Kreuztragung über und macht nun den umgekehrten Weg von unten nach oben, wo sie bei der Figur des Weltrichters endet.

Ein niedriges, aber schönes spanisches Passionsretabel aus Stein, das ersichtlich von französischer Kunst stark beeinflußt ist, ist das Steinretabel zu Santa Pau (Prov. Gerona). Durch Säulchen, die eine Fiale tragen und teilweise durch Spitzbogen verbunden sind, in sieben mit Reliefdarstellungen ausgestattete Abteilungen geschieden, enthält es in der ersten den Verrat und die Gefangennahme, in der zweiten die Verurteilung, in der dritten die Kreuztragung. Die vierte umschließt jene seltenere Darstellung der Annagelung, bei der der Heiland an dem bereits aufgerichteten Kreuze steht. Die drei letzten zeigen Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, die Abnahme vom Kreuze und das Begräbnis (Tafel 206). Überreste von gemalten spanischen Passionsretabeln befinden sich in den Museen zu Vich und Barcelona.

Indessen ließ man es sehr oft nicht dabei bewenden, die Darstellung des Gekreuzigten um Szenen aus dem Leiden und der an dieses sich anschließenden Verherrlichung des Herrn zu bereichern, man fügte auch, wenn der verfügbare Raum es gestattete, Bilder aus dem Jugendleben und der öffentlichen Wirksamkeit Jesu bei.

So geschah es namentlich auf den großartigen, szenenreichen spanischen Retabeln der Gotik und Renaissance, wie z. B. auf dem Flügelschrein des Hochaltares der Kathedrale zu Tortosa, den Hochaltarretabeln der Kathedralen zu Gerona, Sevilla, Toledo und Oviedo sowie dem Hochaltarretabel der Kartause Miraflores bei Burgos, der alten Kathedrale zu Salamanca und der Pfarrkirche zu Pallaruelo de Monegros (Huesca), um einige solcher spanischer Retabeln aus der Zeit der Gotik zu nennen, desgleichen auf dem Hochaltarretabel der Capilla del Obispo in S. Andrés zu Madrid, der Kirche S. Jerónimo zu Granada, der Klosterkirche S. Clemente zu Toledo, der Kirche S. Maria del Palacio zu Logroño, der Pfarrkirche S. Vicente zu S. Sebastián und manchen anderen Retabeln aus der Zeit der Renaissance.

Bei den spanischen Retabeln gewährten die bedeutenden Maßverhältnisse, welche denselben in der Zeit der Gotik wie im 16. Jahrhundert eigen zu sein pflegten, die Möglichkeit, im weitestgehenden Umfang Szenen aus dem ganzen Leben Christi zur Darstellung zu bringen. Freilich wurde sie aus Vorliebe für großfigurige, eine bessere Fernwirkung gewährende Darstellungen nicht so ausgenützt, wie es an sich sehr wohl hätte geschehen können. So zählt das prachtvolle, bis zum Gewölbe reichende geschnitzte Riesenretabel der Capilla mayor der Kathedrale zu Toledo außer der gewaltigen Kreuzigungsgruppe, welche seine Bekrönung bildet, und außer zwei im Retabel selbst angebrachten Mariendarstellungen — Maria als

Gottesmutter mit dem Kind zwischen zwei Engeln thronend und Maria als Unbefleckt Empfangene —, eingerechnet jedoch das Bildwerk der Predella, nur noch fünfzehn freilich fast lebensgroße Darstellungen, vier Szenen aus dem Jugendleben des Herrn, seine Verkündigung, die Geburt, die Darstellung im Tempel, die Anbetung durch die drei Könige und den Kindermord, sieben Passionsbilder, das Abendmahl, die Fußwaschung, das Gebet am Ölberg, die Geißelung, die Vorführung (Ecce homo), die Kreuztragung und die Beweinung und vier Verherrlichungsszenen, die Auferstehung, die Himmelfahrt, die Sendung des Hl. Geistes und das Gericht. Die Reliefs sind auf fünf vertikale Abteilungen verteilt, aber, wie schon andernorts gesagt wurde[31], nicht horizontal, sondern staffelartig aufsteigend angeordnet.

Das Riesenretabel der Kathedrale zu Oviedo, das die Wand des Chorhauptes bis hinauf zu den Fenstern des Lichtgadens bekleidet (Tafel 194), zählt, die vier Darstellungen der Predella eingeschlossen, bloß vierundzwanzig Gruppen, die allerdings auch hier bedeutende Abmessungen zeigen, sieben Jugendszenen, die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt, die Anbetung durch die drei Weisen, die Darstellung, die Flucht und das Wiederfinden, fünf Szenen aus dem öffentlichen Leben des Herrn, die Taufe, die Versuchung, das Wunder zu Kana, des Lazarus Erweckung und Christi Einzug in Jerusalem, fünf Leidensszenen, das Gebet am Ölberg, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und die Kreuzigung, und endlich sechs Glorifikationsszenen, die Auferstehung, den Abstieg in die Vorhölle, die Himmelfahrt, die Herabkunft des Hl. Geistes, Marias Krönung und den thronenden Christus, umgeben von den Symbolen der Evangelisten.

Eine sehr große Zahl von Darstellungen aus des Heilandes Leben und Leiden weist das Kolossalretabel der Kathedrale zu Sevilla auf. Seiner Form nach bildet es eine nischenartige, mit kassettierter Halbtonne als Decke versehene Vertiefung[32]. Als Abschluß hat es eine hohe Galerie, die unter prächtigen Baldachinen die Figuren der Schmerzensmutter und der Apostel birgt und in der Mitte von einer mächtigen Kreuzigungsgruppe bekrönt wird. Der Unterbau und die Predella des Retabels sind mit Einzelfiguren besetzt, die vordere Kante der Seitenwände weist auf Konsolen Statuen der Ahnen des Herrn auf. Das Retabel selbst ist, wie früher bereits gesagt wurde, vertikal in neun Abteilungen geschieden, von denen je eine die wenig tiefen Seitenwände der Nische einnimmt, die das Retabel bildet, die sieben anderen aber, von denen die mittlere ungefähr die doppelte Breite der übrigen hat, die gewaltige Rückwand gliedern. Horizontal ist es in vier Zonen aufgeteilt. Das Bildwerk der mittleren Abteilung der Rückwand stellt in der unteren Zone die Geburt des Herrn, in der zweiten die Aufnahme Marias, in der dritten die Auferstehung des Herrn, in der vierten dessen Auffahrt dar. Die Reliefgruppen der übrigen Felder der vier Zonen haben zum Gegenstand Ereignisse aus dem Leben Marias und des Jesuskindes, Begebenheiten aus dem öffentlichen Leben und dem Leiden Christi sowie Verherrlichungsszenen. Jene ersten heben mit der Begegnung an der goldenen Pforte an und schließen mit dem Wiederfinden des zwölfjährigen Jesusknaben. Aus dem öffentlichen Leben sind zur Darstellung gelangt die Taufe, Christus segnet die Kinder, die Erweckung des Lazarus, das Mahl zu Bethanien, der Einzug in Jerusalem und der Händler Austreibung aus dem Tempel. Die Leidens- und Verherrlichungsszenen bieten nichts Besonderes. Auffallend ist beim Retabel der Kathedrale zu Sevilla wie überhaupt bei vielen spanischen Retabeln der Mangel einer strengen systematischen Folge in der Anordnung der Darstellungen. Es war wohl ebensosehr Rücksicht auf die ästhetische Wirkung der Gruppen, was für dieselbe bestimmend war, wie Rücksicht auf die zeitliche und logische Folge der Szenen.

Am inhaltsreichsten ist das gemalte Retabel des Hochaltares der alten Kathedrale zu Salamanca mit seinen fünfundfünfzig, auf fünf Zonen verteilten Tafelbildern aus dem Leben Christi. Dreizehn seiner Darstellungen sind dem Jugendleben des

[31] Vgl. oben S. 332. [32] Vgl. oben S. 339.

Heilandes entnommen, vierundzwanzig dem öffentlichen Leben, die größte Zahl von Szenen dieser, die sich überhaupt auf einem Retabel findet, je neun dem bitteren Leiden und der Verherrlichung Christi. Beachtenswert ist, daß Bilder legendären Charakters unter den fünfundfünfzig Tafeln völlig fehlen. Der Maler hat sich bei seinen Schöpfungen lediglich an die Heilige Schrift gehalten.

Bei den gewaltigen spanischen Retabeln des 16. Jahrhunderts nahmen die zwischen den szenischen Darstellungen eingeschalteten Risalits mit den in ihnen angebrachten Statuen zuviel Raum in Anspruch, als daß eine den Riesenmaßen der Retabeln entsprechende Zahl von Gruppen hätte angebracht werden können, zumal noch in höherem Grade denn vorher großfigurige Szenen bevorzugt wurden. Infolgedessen enthält beispielsweise das Riesenretabel in S. Jerónimo zu Granada außer der Kreuzigung nur zwölf Darstellungen aus dem Leben, dem Leiden und der Verherrlichung Christi (Tafel 312), das Retabel in der Capilla del Obispo bei S. Andrés zu Madrid außer dem Gekreuzigten bloß neun (Tafel 313), das Retabel des Hochaltares in S. Clemente zu Toledo einschließlich der Kreuzigungsszene nur acht, das Hochaltarretabel in S. Maria del Palacio zu Logroño, die Reliefs der Predella eingerechnet, im ganzen lediglich elf. Freilich haben die szenischen Darstellungen in allen diesen Fällen große Abmessungen.

Auf den französischen Retabeln treten seltener Darstellungen aus dem Jugendleben zu den Passionsszenen. Beispiele bieten das Steinretabel aus der Franziskanerkirche zu Provins im Cluny-Museum, das Retabel aus Champdeuil (Seine-et-Marne) im gleichen Museum, das Frührenaissanceretabel im Museum zu Dijon (Tafel 296), ein Frührenaissanceretabel zu Ricey-Bas (Aube), ein aus Lescure (Aveyron) stammendes Frührenaissanceretabel im Musée des Arts decoratifs (Coll. Peyre) zu Paris, ein französisches Frührenaissanceretabel im Viktoria- und Albert-Museum zu London. Zudem ist die Zahl der Jugendszenen auf den französischen Passionsretabeln immer sehr beschränkt. Drei derselben zeigt das Retabel im Museum zu Dijon, die Aufopferung, die Flucht und das Wiederfinden im Tempel. Sie stehen in der oberen der beiden Zonen, in die das Retabel zerlegt ist; in der unteren entsprechen ihnen ebenso viele Leidensszenen, die Kreuztragung, Christus am Kreuze und die Grablegung. Das gleichfalls zweizonige Retabel im Londoner Museum weist unter zehn Darstellungen vier Jugendszenen auf. In dem überhöhten Mittelfeld der oberen Reihe sehen wir die Kreuzigung, in ihren anderen vier Abteilungen die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt des Herrn und die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige. In der unteren Reihe steht unter der Kreuzigung die Grablegung; links sind in ihr die Gefangennahme und die Kaiphasszene dargestellt, rechts die Auferstehung und die Himmelfahrt. Übrigens darf nicht außer acht gelassen werden, daß die französischen Retabeln heute fast immer der Flügel entbehren, mit denen sie einst ausgestattet waren. Es ist aber nicht unwahrscheinlich, daß das Bildwerk dieser Flügel in manchen Fällen als Ergänzung der Passionsszenen des Schreines Ereignisse aus dem Jugendleben des Erlösers oder Momente aus seiner Verherrlichung wiedergab.

Italienische Retabeln, die den Stoff für ihr Bildwerk dem ganzen Leben des Heilandes entnommen haben, sind das mit Elfenbeinreliefs geschmückte Retabel in der Certosa bei Pavia (Tafel 205), das gleichartige Retabel aus Poissy in der Sammlung des Louvre sowie ein eigenartiges gemaltes Retabel in der Galleria antica zu Florenz mit einer mystischen Darstellung des Baumes des hl. Kreuzes. Christus hängt gekreuzigt an einem Baum, dessen Äste und Zweige siebenundvierzig kleine Rundbilder mit Szenen aus dem Jugendleben Christi, seinem öffentlichen Leben, seinem Leiden und seiner Verherrlichung umschließen (Tafel 232). Eine sehr reichhaltige Folge von Darstellungen aus dem Leben des Erlösers begegnet uns auch auf der Rückseite des Retabels des Duccio di Buoninsegna in der Opera des Domes zu Siena (Tafel 229), das einst den freistehenden Hochaltar des letzteren schmückte und deshalb auch an der Rückseite bemalt wurde. Sie besteht aus sechsundzwanzig Szenen.

Bei den deutschen und flämischen Retabeln gestatteten die nie fehlenden Flügel den Passionsszenen in ausgiebigem Maße auch Darstellungen aus der Jugend des Herrn, dem öffentlichen Leben und der Zeit nach seiner Auferstehung anzufügen. Was die meist an sich schon geräumigen Schreine nicht aufzunehmen vermochten, erhielt seinen Platz auf den Innenseiten der Flügel. Hier als Beispiel nur der Bildschmuck eines flämischen Schreines von mittleren Abmessungen, der sich zu Merl bei Zell an der Mosel befindet[33]. In der Mitte überhöht, ist er in zwei Zonen geschieden, die sich auf den Flügeln fortsetzen. Die niedrige untere Zone enthält Darstellungen aus dem Jugendleben des Heilandes. Sie beginnen auf dem linken Flügel, werden in der Mitte durch den von vier Propheten begleiteten ruhenden Jesse unterbrochen und bestehen aus der Verkündigung, der Heimsuchung, der Geburt, der Beschneidung, der Darstellung, der Anbetung des Jesuskindes durch die drei Weisen, der Flucht und dem Wiederfinden des zwölfjährigen Jesus. Die Reihe der Bilder der zweiten Zone beginnt gleichfalls auf dem linken Flügel. Sie setzt sich zusammen aus der Gefangennehmung, der Verurteilung, der Kreuztragung, der sehr figurenreichen Kreuzigung, der Beweinung, dem Begräbnis und der Auferstehung. Die Kreuzigung ist vom Jessebaum umrahmt. In der Kehle, welche die Kreuztragung beiderseits abschließt, sind als Nebengrüppchen der Sündenfall und die Austreibung der Stammeltern aus dem Paradies dargestellt, in den seitlichen Kehlen der Beweinung Abraham mit Isaak den Berg hinansteigend und Abraham im Begriff, seinen Sohn zu opfern. Die Überhöhung der Flügel schildert, wie der Herr die Seelen der Vorhölle befreit und der Magdalena erscheint. Die Darstellungen im Schrein sind geschnitzt, diejenigen der Flügel gemalt. Sonstige flämische Retabeln derselben Art und Anordnung sind die Passionsschreine zu Barmen bei Jülich, zu Kirbach in Baden, zu Langerwehe, zu Kempen, in der Münsterkirche zu Roermond, zu Süggerath u. a. Den Passionsretabeln, wenn auch in untergeordneter Weise, einige Szenen aus dem Jugendleben des Heilandes beizugeben, war bei den flämischen Bildschnitzern des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts ersichtlich sehr beliebt.

Besonders groß konnten sie natürlich den Kreis der Bilder aus dem Jugendleben und der öffentlichen Tätigkeit des Herrn, die sie den Leidensszenen beigeben wollten, ziehen, wenn das Retabel ein doppeltes Flügelpaar erhielt. Welche Fülle von geschnitztem und gemaltem Bildwerk aus der ganzen Geschichte Christi sie dann in den Passionsretabeln anzubringen imstande waren und tatsächlich auch anbrachten, bekunden z. B. der großartige flämische Schrein zu Vreden und namentlich das mächtige Passionsretabel in der Petrikirche zu Dortmund. Ist dieses ganz geschlossen, so sieht man auf ihm in der Mitte einen Altar und auf diesem eine Monstranz mit dem hhl. Sakrament. Über demselben schweben Engel, rechts von ihm finden sich Vertreter des Klerus, links Vertreter des Laienstandes, unter ihm die Seelen des Fegfeuers. Öffnet man das äußere Flügelpaar, so hat man in sechsunddreißig Feldern, von denen vier auf die Überhöhungen der Flügel entfallen, die anderen sich auf vier Reihen verteilen, ebenso viele gemalte Darstellungen aus der Legende der hl. Emmerentia, der Mutter der hl. Anna, aus dem Leben der hl. Anna, aus dem Leben Marias und aus der Jugendgeschichte des Erlösers vor sich. Die acht Emmerentiabilder umfassen die untere Reihe, die acht Annabilder die zweite. Die dritte Zone erzählt das Leben Marias bis zur Geburt des Herrn einschließlich, die Geburt Marias, ihre Darbringung im Tempel, das Wunder des blühenden Stabes Josephs, Marias Verlobung mit Joseph, die Verkündigung, die an Joseph gerichtete Mahnung des Engels, Maria nicht zu entlassen, die Heimsuchung und die Geburt des Herrn. In der vierten und auf den Überhöhungen endlich folgen die Beschneidung, die Ankunft der drei Könige in Jerusalem, die Anbetung des Jesuskindes, die Rückkehr der Könige, der Befehl des Herodes, die Kinder in Bethlehem zu er-

[33] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 11, Tfl. 9.

morden, Jesu Darstellung im Tempel, die Flucht nach Ägypten, die Aufnahme der heiligen Familie im Hause einer Witwe daselbst, der Kindermord und der zwölfjährige Jesus im Tempel. Werden auch die inneren Flügel aufgemacht, so treten dreiundzwanzig geschnitzte, prächtig in Gold und Farbe prangende Gruppen zutage (Tafel 277). Einundzwanzig schildern das Leiden und die Verherrlichung Christi, eine, welche tiefsinnigerweise in der Mitte des Schreines unter der großen Kreuzigungsdarstellung angeordnet ist, gibt die Gregoriusmesse wieder, die dreiundzwanzigste endlich, welche unterhalb der Gregoriusmesse angebracht ist, zeigt Maria als Schmerzensmutter, umgeben von sieben Miniaturgruppen, den sieben Schmerzen Marias. Die Leidensszenen sind: Das Gebet am Ölberg, die Gefangennahme, Christus vor dem Hohenpriester, die Verspottung, die Dornenkrönung, Christus dem Volke vorgeführt, die Geißelung, die Händewaschung, die Kreuztragung die Annagelung, Christus am Kreuze, die Abnahme, die Beweinung und das Begräbnis. Die Verherrlichungsszenen schildern die Auferstehung des Herrn, den Gang der frommen Frauen zum Grabe, wie Christus seiner Mutter erscheint, wie er sich den Jüngern zeigt, wie er sich Thomas zu erkennen gibt, die Auffahrt des Heilandes und die Sendung des Heiligen Geistes[34]. Es ist eine großartige Messiade im Bilde, was der Maler und der Bildschnitzer auf den Flügeln und im Schrein dargestellt haben. Der Schrein der Petrikirche, einer der reichsten seiner Art, bietet im wesentlichen alles, was überhaupt auf den flämischen Retabeln an christologischen Darstellungen vorkommt. Nur hat er keine Szenen aus dem öffentlichen Leben des Herrn, doch treten diese auch auf den anderen Schreinen flämischen Ursprungs nicht gerade häufig und nur in geringer Zahl auf. Es sind kaum je andere als die Taufe Christi, das Wunder zu Kana, die Heilung des Kranken am Teiche Bethesda, die Brotvermehrung und die Auferweckung des Lazarus.

Deutsche Altarretabeln, die mit Passionsszenen Darstellungen aus dem Jugendleben Jesu verbinden, sind z. B. der Flügelschrein des Hochaltares der Nikolaikirche zu Stralsund (Tafel 270), dessen Predella drei geschnitzte Gruppen dieser Art, die Verkündigung, die Geburt und die Beschneidung enthält, der doppelflügelige Klaraschrein im Dom zu Köln, der nach Öffnung der Außenflügel vierundzwanzig, auf zwei Reihen verteilte gemalte Szenen aus dem Jugendleben, dem Leiden und der Verherrlichung Christi zeigt, und das Passionsretabel zu Kalkar, das auf den Außenseiten seiner Flügel mit Bildern aus dem Jugendleben und der öffentlichen Wirksamkeit des Herrn bemalt ist, mit der Verkündigung, der Geburt, der Beschneidung, der Anbetung des Jesuskindes durch die Weisen, der Darstellung im Tempel, dem zwölfjährigen Jesus im Tempel, der Taufe des Herrn, seiner Versuchung, seiner Verklärung und der Auferweckung des Lazarus, an die sich dann bei geöffneten Flügeln die auf diesen ebenfalls nur gemalten, im Mittelstück aber geschnitzten Passionsdarstellungen des Innern des Schreines anreihen.

Auf den englischen Alabasterretabeln, welche den Charakter von Passionsschreinen haben, gesellen sich wie bei den französischen bei der geringen Größe, welche denselben eigen ist, nur ausnahmsweise Jugendszenen zu den Leidensdarstellungen. Ein Beispiel, das Retabel von Roscoff, wurde gelegentlich schon angeführt[35]. Auf dem Alabasterretabel zu Génissac (Gironde) begegnet uns in dem Mittelfeld das Bild der Kreuzigung; in den beiden Feldern links sehen wir die Gruppen der Verkündigung und der Geburt Jesu, in den beiden rechts Reliefs seiner Auferstehung und seiner Himmelfahrt.

Als Einzeldarstellungen, d. i. für sich allein und ohne beigefügte weitere Szenen, kommen Geheimnisse aus dem Leben und Leiden Christi auf den mittelalterlichen Retabeln im Gegensatz zur Gepflogenheit der späteren Zeit im ganzen nicht allzuoft vor. Am häufigsten begegnet uns auf ihnen in dieser Weise

[34] Vgl. auch Münzenberger-Beissel II, 34. [35] Vgl. oben S. 461.

die Kreuzigung. Sonstige Szenen, die uns auf ihnen bisweilen in Form solcher Einzeldarstellungen entgegentreten, sind namentlich die Geburt Christi, seine Aufopferung im Tempel (Tafel 233), die Anbetung des Jesuskindes durch die Weisen (Tafel 276), die Abnahme vom Kreuze, die sog. Beweinung (schmerzhafte Mutter) und das Begräbnis des Herrn.

IV. DIE DARSTELLUNGEN MARIAS

Überaus beliebt waren auf den mittelalterlichen Retabeln wie auch noch auf denjenigen der Frührenaissance die Darstellungen Marias. Wir finden sie allenthalben auf ihnen ungemein häufig, in Italien wie in Spanien, in Frankreich wie in England, in Deutschland wie in Flandern und den nordischen Reichen.

In Italien beherrschen sie bis in die Zeit der Frührenaissance hinein geradezu das Retabel. Was man dort auch sonst an Bildwerk auf ihm anbringt, wenigstens die Hälfte aller gotischen und Frührenaissanceretabeln, die sich in Italien erhalten haben, enthält in der Mitte als Hauptbild eine Mariendarstellung. Meist zeigt dieselbe Maria in ihrer Eigenschaft als Mutter des menschgewordenen Gottessohnes, also in jener Eigenschaft, welcher ihren höchsten Vorrang vor allen anderen Geschöpfen, ihre erhabenste Würde und den Grund aller anderen ihr zuteil gewordenen Gnaden bildet. Stehend oder gewöhnlicher auf einem Thron sitzend und dann häufig von Engeln umgeben, trägt sie auf den Armen oder auf dem Schoße ihr göttliches Kind. Ereignisse aus Marias Leben pflegen die Darstellung auf den italienischen Retabeln in den seitlichen Abteilungen derselben nicht zu begleiten, vielmehr stehen fast immer zur Rechten und Linken der Gottesmutter Heilige, Einzelfiguren oder Gruppen (Tafel 228, 231, 235—237). Höchstens sind Begebenheiten aus dem Leben der allerseligsten Jungfrau in Form kleinerer Bilder und als Nebenszenen auf der gewöhnlich sehr niedrigen Predella bzw. auf dem Sockel und in der Bekrönung der Tafel angebracht. So bei einem Retabel des Bernardo Daddi in der Galleria antica zu Florenz (Predella; Tafel 244), dem Marmorretabel des Tommaso Piseno in S. Francesco zu Pisa (Predella; Tafel 212), dem Retabel in der Kirche zu Impruneta bei Florenz (Bekrönung; Tafel 241), einer Altartafel des Lorenzo Monaco mit der Krönung Marias in den Uffizien (Predella und Bekrönung; Tafel 242), einer Krönung Marias des Iacopo del Casentino, ebendort (Bekrönung; Tafel 245) u. a.

Weit seltener als die Darstellung der Gottesmutter findet sich in der Mitte der mittelalterlichen italienischen Retabel eine Szene aus dem Leben Marias. Die Verkündigung erscheint als Mittelstück auf einem Retabel des Lippo Memmi und Simone di Martino in den Uffizien zu Florenz (Tafel 246), desgleichen auf einem Triptychon des Giovanni del Biondo in den Uffizien, auf einem Retabel aus der Schule des Pietro Cavallini und einem Triptychon des Don Lorenzo Monaco in der Accademia daselbst sowie auf einem Retabel des Taddeo Bartoli in der Galleria zu Siena. Das Mittelbild bildet die Geburt des Herrn auf einer Altartafel in der Sakristei von S. Maria zu Fondi, seine Darstellung im Tempel auf einem Retabel des Ambrogio Lorenzetti in der Accademia zu Florenz (Tafel 233) sowie auf einem Marmorretabel in der Kathedrale zu Sarzana, Marias Aufnahme auf dem Altartriptychon des Andrea da Firenze in den Uffizien, auf einem Retabel des Sano di Pietro im Instituto delle Belle Arti zu Siena und in Gestalt einer Holzskulptur auf dem herrlichen Retabel des Hochaltares im Dom zu Piacenza (Tafel 248).

Am häufigsten ist im Mittelfeld des Retabels statt der Gottesmutter die Krönung Marias dargestellt. Die Uffizien und die Gemäldesammlung der Accademia zu Florenz, die Pinakothek des Vatikan, die Reale Pinacoteca zu Modena, die Accademia zu Venedig und die Reale Pinacoteca zu Bologna enthalten manche gute Beispiele (Tafel 240, 242, 245).

Marias Tod begegnet uns als das Mittelbild eines Retabels im Dom zu Murano. Eine Altartafel in der Misericordia zu Nizza (Tafel 239) und in der Misericordia zu Biot (Alpes-Maritimes) haben als Mittelbild die Darstellung des sogenannten Schutzmantels Marias, desgleichen ein Retabel der Compagnia delle Misericordia zu Arezzo, das sich jetzt im Municipio daselbst befindet, ein Retabel des Spinello in der Pinacoteca zu Arezzo, ein Retabel des Simone da Cusighe in der Accademia zu Venedig u. a.

Ungewöhnlich sind die italienischen Retabeln, welche, wie ein Altartriptychon des Gentile Fabriano in der Vatikanischen Pinacoteca und eine der Schule des Fra Angelico zugeschriebene Tafel in der Galleria antica zu Florenz, nur szenische Darstellungen aus dem Leben Marias aufweisen. Das erstgenannte Retabel zeigt drei derselben, die Geburt des Jesuskindes (links), Marias Krönung (Mitte) und die Anbetung des göttlichen Kindes durch die drei Könige (rechts), das zweite, das horizontal in zwei Zonen, vertikal in drei Abteilungen geschieden ist und über der mittleren eine mit einem Giebel abschließende Überhöhung, über den beiden seitlichen bloß Giebel hat, acht, die Verkündigung, die auf die beiden Giebel verteilt ist, die Geburt des Herrn, seine Anbetung durch die Weisen, seine Darbringung im Tempel, die Flucht, das Wiederfinden des zwölfjährigen Jesus, den Tod Marias und ihre Aufnahme, welch letztere die Überhöhung einnimmt (Tafel 234). Ein eigenartiges, vereinzelt dastehendes Altarretabel des Jacopo degli Avanzi in der Reale Pinacoteca zu Bologna, das aus vier Zonen besteht, enthält in den beiden unteren derselben unter Arkaden je fünf Szenen aus dem Leben der Gottesmutter, in den zwei siebenteiligen oberen aber nur in der mittleren Abteilung eine derartige Darstellung, während die übrigen hier Ganz- oder Halbfiguren von Heiligen aufweisen.

Ein ganz anderes Bild als die italienischen Altarretabeln gewähren hinsichtlich der Darstellungen Marias die spanischen, und zwar sowohl im Mittelalter wie auch noch im späten 16. Jahrhundert. Freilich gab es selbst schon in gotischer Zeit Retabeln, auf denen sich um das Bild der Gottesmutter oder um die Wiedergabe einer Szene aus ihrem Leben nur gemalte oder plastische Einzelfiguren gruppierten; ich nenne als Beispiele das Retabel der Kapelle des ehemaligen Seminar Conciliar zu Sevilla, zwei Nischenretabeln in S. Gil zu Burgos, von denen eines eine geschnitzte Gruppe der Anbetung des Jesuskindes durch die Weisen, das andere die thronende Gottesmutter mit dem Jesuskind und darüber Mariä Aufnahme (Tafel 197) als Hauptbild zeigt, das große Hochaltarretabel in S. Feliú zu Gerona (Tafel 193) und ein gemaltes Tafelretabel in S. Cipriano zu Fogas (Prov. Barcelona), das als Mittelbild eine Beweinung, als Seitenbilder die hll. Sebastian und Rochus aufweist. Jedoch sind derartige Retabeln keineswegs häufig.

Der Regel nach wurden vielmehr um das in der Mitte des Retabels angebrachte Marienbild, das auch bei bemalten gewöhnlich aus einer Statue der Gottesmutter mit dem Kind bestand und in einer Nische oder unter hochaufragendem Baldachin aufgestellt war, Szenen aus dem Leben der allerseligsten Jungfrau gruppiert, die meist mit der Verkündigung, seltener mit Ereignissen aus der Kindheit Marias beginnen und mit der Aufnahme und Krönung schließen. Vorzügliche Beispiele bieten namentlich das Steinretabel des Schneideraltares im Dom zu Tarragona (Tafel 219), das sehr hervorragende Hochaltarretabel des Domes (Tafel 255), der Flügelschrein des Hochaltares der Kathedrale zu Tortosa, das mit gemalten Szenen ausgestattete stattliche Retabel des Hochaltares der Stiftskirche zu Gandía (Tafel 254), das glänzende Retabel des Hochaltares der Pilarkathedrale zu Saragossa (Tafel 362), das großartige Hochaltarretabel der Stiftskirche zu Lequeitio (Tafel 195), das spanische Retabel in St-Jacques zu Perpignan (Tafel 249), das Hochaltarretabel in den Pfarrkirchen zu Cartejon de Monegros und Bolea (Huesca), das Retabel in S. Domingo de Guzmann bei Almudévar (Huesca) u. a.

In der Zeit der Frührenaissance treten dann freilich oft zu den szenischen Darstellungen aus dem Leben Marias reichlich Statuen, doch bleiben jene die Haupt-

sache und das Charakteristische (Tafel 310). Auch gibt es noch immer manche Retabeln, die um das Mittelbild herum kaum etwas anderes als Begebenheiten aus dem Leben der Gottesmutter enthalten, so das in seinem Aufbau überaus zierliche Retabel der Kongregationskapelle in S. Domingo zu Orihuela (Tafel 311), das Retabel des Augustinusaltares in der Seo zu Saragossa (Tafel 308)[1] und das schon von der kraftvolleren Auffassung der Hochrenaissance getragene Retabel des Hochaltares der Pfarrkirche zu Almudévar (Huesca). Retabeln, die neben der Mariendarstellung ausschließlich Statuen aufwiesen, waren noch im 16. Jahrhundert keineswegs häufig. Das bedeutendste Beispiel ist das Hochaltarretabel in S. Magdalena zu Tudela, ein schönes von kleineren Maßverhältnissen ein Retabel in S. Maria de la Redonda zu Logroño.

In Frankreich herrschte in den Altarretabeln, deren heutigem Bestande nach zu urteilen, die Darstellung der Passion vor[2]. Denn die Marienretabeln, die sich erhalten haben, stehen an Zahl weit hinter den noch vorhandenen Passionsretabeln zurück. Das älteste Beispiel, das Steinretabel zu Carrières-St-Denis (12. Jahrhundert), hat als Mittelbild die thronende Figur Marias mit dem Jesuskind auf dem Schoße, an die sich links die Verkündigung, rechts Christi Taufe anschließt (Tafel 207). Die späteren Retabeln haben in der Mitte kaum je eine thronende oder sitzende Darstellung der Gottesmutter, sondern regelmäßig eine Szene aus dem Leben Marias, an die dann beiderseits weitere derselben angefügt sind. Im Museum zu Rouen gibt es drei treffliche Beispiele derartiger Retabeln. Alle drei sind geschnitzt. Eines, das noch seine Flügel bewahrt hat, zeigt in seiner überhöhten mittleren Abteilung die Anbetung des Christkindes durch die Weisen, links die Geburt, rechts die Aufopferung des Herrn. Auf seinen beiden großen Flügeln sind die Vermählung Marias, die Verkündigung, die Flucht und das Wiederfinden des zwölfjährigen Jesusknaben dargestellt, auf die beiden kleinen Flügel der Überhöhung ist die Krönung Marias durch Christus verteilt. Bei dem zweiten, das horizontal in eine höhere untere und in eine niedrigere obere Zone aufgeteilt ist, erscheint die Geburt des Heilandes als Mittelbild. Über ihm sind die Hirten auf dem Felde angebracht. Neben der Geburt befindet sich links die Verkündigung, rechts die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige; die beiden Gruppen neben der Hirtenszene waren infolge der Höhe des Standortes des Retabels und der ungünstigen Lichtverhältnisse nicht näher zu erkennen. Die Flügel des Retabels, auf denen wohl weitere Darstellungen aus dem Leben Marias angebracht waren, sind nicht mehr vorhanden. Ein drittes Retabel des Museums, das ebenfalls seine Flügel verloren hat, enthält nur eine einzige große Gruppe, Maria von Engeln gekrönt und von Engeln umgeben; doch dürften sich auch bei ihm andere auf Maria bezügliche Darstellungen auf den heute verschwundenen Flügeln befunden haben.

Ein Retabel in St-Paul zu Abbeville weist in der Mitte die Verkündigung, links die Vermählung Marias, rechts die Geburt des Herrn auf. Als Nebenszenen sind über der mittleren Gruppe in kleineren Maßverhältnissen angebracht die Heimsuchung und die Beruhigung Josephs durch den Engel. Ein Steinretabel in der Pfarrkirche zu Aunou bei Séez (Orne) und ein mit bemalten Terrakottagruppen ausgestattetes Holzretabel im Cluny-Museum (Tafel 209) zeigen die Szene der Verlobung, der Geburt des Herrn und seiner Anbetung durch die drei Könige; ein Retabel aus Plailly (Oise) im Cluny-Museum ist mit Reliefbildern der Verkündigung, der Heimsuchung und der Geburt des Herrn geschmückt. Auf einem bemalten Steinretabel in der Kirche zu Vimarcé (Mayenne) ist in der Mitte die Geburt des Herrn dargestellt, links sehen wir die Hirten, rechts die drei Könige dem Kinde huldigen. Ein mit Überhöhung versehenes

[1] Die Statue des hl. Augustinus, die das Retabel heute als Mittelbild zeigt, ist etwa ein Jahrhundert jünger als das übrige Bildwerk. Sie wurde zur Zeit des Barocks bei einer Restauration der Kapelle an Stelle der Muttergottesstatue, die ursprünglich die Mitte eingenommen haben muß, angebracht.

[2] Vgl. oben S. 461.

Flügelretabel zu Ternant (Nièvre), das seine Flügel noch besitzt, schildert in den geschnitzten Szenen des Schreines Marias letzte Kommunion (links), ihren Tod (Mitte unten), ihr Begräbnis (rechts) und ihre Aufnahme (Mitte oben); auf den Flügeln sind außer den Stiftern mit ihren Patronen gemalt die Verkündigung und Geburt des Jesuskindes. Die Malereien auf den Flügeln der Überhöhung stellen Maria und Johannes Ev. dar. Auf einem geschnitzten Retabel zu Kerdévot (Finistère) begegnen uns sechs auf zwei Reihen verteilte Marienszenen, unten die Geburt Christi, der Tod und das Begräbnis Marias, oben die Anbetung des Jesuskindes durch die Weisen, Marias Krönung und die Darstellung Jesus im Tempel, doch sind die Gruppen der Anbetung und Darstellung eine um etliche Dezennien jüngere Zutat[3]. Vier Mariendarstellungen zieren das Steinretabel des Altares der Marienkapelle in St-Denis, die Geburt des Jesuskindes, seine Anbetung durch die Weisen, der Kindermord und die Flucht. Sie stehen ungetrennt nebeneinander; die zweite ist so angeordnet, daß Maria mit dem Kind die Mitte der Tafel einnimmt.

Das großartigste gotische Marienretabel, das auf französischem Boden sich erhalten hat, ist das marmorne Retabel der Sieben Freuden Marias in der Margaretenkapelle der Kirche zu Brou bei Bourg (Ain). In seiner zweiteiligen Predella stehen die Gruppen der Verkündigung und der Heimsuchung, in dem dreiteiligen Retabel die Gruppen der Geburt des Herrn, seiner Anbetung durch die drei Könige, der Erscheinung des Auferstandenen bei seiner Mutter, des Todes Marias und der Aufnahme Marias, ungemein edle, in förmlicher Freiplastik ausgeführte Skulpturen. Oben auf dem Retabel erheben sich nach französischem Brauch als bekrönender Abschluß Statuen, Maria mit dem Kinde, Magdalena mit dem Salbgefäß und Margareta (nicht Martha) mit dem Drachen (Tafel 220).

Ein in Holz geschnitztes dreiteiliges Retabel zu Clérey (Aube) zeigt in der überhöhten mittleren Abteilung unten die Geburt des Herrn, oben die Ankunft der drei Könige, in der Abteilung zur Linken die Beschneidung, in der zur Rechten die Darstellung im Tempel. Sehr interessant ist das Bildwerk eines aus der Abtei Crisenon stammenden geschnitzten Retabels im Museum zu Auxerre. Es ist durch Pfosten in fünf Abteilungen geschieden, von denen die mittlere am breitesten und zugleich überhöht ist. Die in der ersten angebrachte Gruppe erzählt, wie ein Engel der Gottesmutter ihren nahen Tod ankündigt; die in der zweiten, dritten und vierten befindliche schildert das Hinscheiden Marias. Das Bildwerk der fünften stellt das Begräbnis, das der Überhöhung der mittleren Abteilung die Krönung der Gottesmutter dar.

Französische gotische Retabeln, bei denen sich an die in der Mitte angebrachte Mariendarstellung seitlich keine weiteren Szenen aus dem Leben der Gottesmutter, sondern Einzelfiguren anschließen, gibt es nur wenige. Auf einem jetzt als Antependium dienenden Steinretabel in der Kirche zu Vignory (Haute-Marne) stehen rechts und links neben einer von zwei Spitzbogen überdachten Krönung Marias, dem Mittelbild desselben, unter benasten spitzbogigen Arkaden die Figuren der Apostel Petrus und Paulus. Ein interessantes, jedoch sehr beschädigtes geschnitztes Holzretabel im Museum zu Orléans zeigt in der Mitte unter einer Folge zierlicher Baldachinchen nebeneinander die Reliefs der Geburt und der Anbetung des Jesuskindes. Die Seitenabteilungen enthielten je eine, gleichfalls von Baldachinchen bekrönte Einzelfigur, von denen aber heute nur mehr die zur Rechten, der hl. Jakobus d. Ä., erhalten ist. Auf einem Retabel zu Chaource (Aube) ist zur Rechten einer breitgezogenen Gruppe der Verkündigung die hl. Magdalena, zu ihrer Linken die hl. Elisabeth dargestellt. Ein Retabel zu Fressin (Pas-de-Calais), das in der Mitte überhöht ist und hier eine Darstellung der Krönung Marias enthält, weist links von dieser Szene sechs männliche, rechts von ihr sechs weibliche Heilige auf, die hier wie dort paarweise unter je drei Eselsrückenbogen angeordnet sind.

[3] Abb. in Revue XLVII (1898) 472.

Auf die Frage, warum in den mittelalterlichen französischen Retabeln kaum je eine statuarische Darstellung Marias vorkommt, geben das Retabel zu Brou, das Retabel zu Kerdévot und ein Retabel zu Rouvres (Côtes-d'Or) Aufschluß. Einzelfiguren brachte man in Frankreich mit Vorliebe als Statuen oben auf oder über dem Retabel an. Das ersehen wir auch aus zahlreichen französischen Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts, auf denen bald unmittelbar auf dem Retabel, bald etwas über demselben eine Statue angebracht ist. Statuarische Darstellungen der Gottesmutter hatten also auf oder über dem Retabel ihren Platz, wie es in der Tat die drei angeführten Beispiele zeigen. Hoch oben auf dem Retabel thronte auch von einem Baldachin überdacht das Bild der Gottesmutter bei dem 1516 von Hugo Raoul gestifteten Altar der Kapelle der hl. Milch in der Kathedrale zu Reims[4].

Aus der Zeit der Frührenaissance gibt es in Frankreich nur eine sehr unerhebliche Zahl von Marienretabeln. Ihr Bildwerk ist wie seinem Charakter und seiner Anordnung, so auch seinem Gegenstand nach nicht verschieden von dem der gotischen Retabeln, von dem es nur stilistisch abweicht. Ein schönes Retabel zu Beton-Bazoches (Seine-et-Marne), das der Mitte des 16. Jahrhunderts entstammt, enthält im überhöhten Mittelfeld unten den Tod, oben die Aufnahme Marias, im linken Seitenfelde unten die Verkündigung, oben die Geburt des Herrn, im rechten unten die Anbetung des Kindes durch die Könige, oben die Darstellung im Tempel. Über dem Gebälk, mit dem die seitlichen Abteilungen abschließen, stehen die Statuen der hll. Katharina und Anna, über der Mitte des Retabels die Figur der Gottesmutter. Verwandter Art ist ein Steinretabel zu Avreuil (Aube), das im Mittelfeld ebenfalls unten den Tod, oben die Aufnahme Marias, in den Seitenfeldern jedoch nur die Szenen der Verkündigung und der Geburt aufweist. Die Statuen, welche es einst bekrönten, fehlen heute.

Ein 1564—1565 geschaffenes steinernes Marienretabel in St-Aré zu Decize (Nièvre) ist in fünf Abteilungen geschieden. In den drei mittleren sieht man die Heimsuchung, die Hirten auf dem Felde, denen der Engel die Geburt des Herrn verkündet und die Aufopferung im Tempel. In den beiden äußeren ist die Aufnahme der Gottesmutter und Maria in der Glorie, umgeben von ihren Symbolen und begleitet von den knienden Stiftern dargestellt. Eine reich ornamentierte, prächtige Arbeit der Frührenaissance vom Jahre 1541 ist das Marienretabel in der Kirche zu St-André-lès-Troyes (Tafel 295). Im überhöhten Mittelfeld schwebt Maria, umringt von ihren Symbolen, dem ewigen Vater entgegen, der in dem bekrönenden Tympanon desselben, umringt von Engelchen, abgebildet ist. Im linken Seitenfelde erblickt man die hl. Sippe, im rechten die Anbetung des Jesuskindes durch die Könige. Die den beiden Feldern aufgesetzten und sie abschließenden Giebel hat der Künstler mit den Szenen der Verkündigung und der Hirten auf dem Felde ausgefüllt. Fünf Szenen zeigt das Retabel zu La Chapelle-St-Luc (Tafel 297), die Goldene Pforte, Mariä Geburt und Aufnahme, die Verkündigung und Jesu Darstellung.

Die Statue der Gottesmutter und zweier Heiligen haben sich oben auf einem Frührenaissanceretabel in einer der Seitenkapellen der Kirche zu Ervy (Aube) erhalten. Nicht Gruppen, sondern lediglich Einzelfiguren zeigt ein Marienretabel aus der Zeit der Frührenaissance, das, später in einen jüngeren Altaraufsatz eingebaut, den Altar der Andelotkapelle in der Kirche zu Pesmes (Haute-Saône) schmückt. In seiner mittleren Abteilung steht in einer Muschelnische die Statue der Gottesmutter mit dem Jesuskind, in den beiden Seitenabteilungen je eine Sibylle. Übrigens fehlt es nicht einmal bei diesem Retabel ganz an szenischen Darstellungen, nur haben sie den Charakter von Nebendarstellungen. Sie stehen am Fries des Gebälkes des Retabels und geben Passionsszenen wieder[5].

---

[4] Bullet. monum. XLIV (1878) 21 nebst Abb. nach alter Zeichnung.

[5] Congrès archéol. de France LVIII (1893) 300 nebst Abb.

Über die Weise, wie Maria auf den englischen Retabeln dargestellt wurde, sind wir nur mangelhaft unterrichtet.

In Wand- oder wandartigen Retabeln, von denen heute keines mehr seinen ursprünglichen Figurenschmuck besitzt, selbst wo hier und da seine Architektur noch vorhanden ist, mag sie vornehmlich als Einzelfigur angebracht worden sein. Ausdrücklich wird das von dem Retabel berichtet, das sich in der Kathedrale zu Durham hinter dem Hochaltar erhob und als Wand noch steht. Es zeigte in der Mitte die Alabasterstatue der Gottesmutter, an der einen Seite von Maria die Figur des hl. Cuthbert und an der anderen Seite die des hl. Oswald[6].

In den noch vorhandenen englischen Alabasterretabeln begegnet uns dagegen nie eine Einzelfigur Marias und ebensowenig gibt es eine solche meines Wissens unter den zahlreichen Fragmenten, die sich von solchen Retabeln erhalten haben. Die englischen Alabasterretabeln kennen nur Darstellungen Marias in Gestalt von Szenen aus ihrem Leben und ihrer Verherrlichung. Den vollständigsten Zyklus eines Marienlebens bieten die Überreste eines Alabasterretabels in St-Seurin zu Bordeaux. Es umfaßt noch heute zwölf Reliefs, Joachims Zurückweisung vom Opfer, Joachim auf dem Felde bei der Herde, die Begegnung an der Goldenen Pforte, die Geburt Marias, Marias Darbringung im Tempel, Marias Verlobung, die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt des Herrn, seine Darstellung im Tempel, die Sendung des Hl. Geistes und Marias Krönung.

Übrigens mögen Marienretabeln von so reichem Gehalt nicht sehr häufig gewesen sein. In der Regel umfaßte der Zyklus weniger Szenen. Das aus Munkathveraa auf Island stammende Alabasterretabel im Nationalmuseum zu Kopenhagen, das durch die Unterschriften der in ihm dargestellten Begebenheiten als Retabel der Freuden Marias charakterisiert wird, enthält nur fünf, die Verkündigung, die Geburt des Heilandes, die Auferstehung, die Himmelfahrt Christi und Marias Aufnahme, zu denen sich auf den Flügeln noch die Statuetten der hll. Johannes d. T. und Johannes Ev. gesellen. Die vorhin erwähnten Unterschriften lauten: Gaude casta concipiens, gaude virgo parturiens, gaude nato resurgente, gaude Christo ascendente, gaude coelo collocato (Tafel 222).

Ein Gegenstück zum Retabel des Kopenhagener Museums ist das englische Alabasterretabel in der Marienkirche zu Danzig. Es hat ganz dieselben Gruppen und Figuren, und zwar in der gleichen Anordnung. Ein anderes wird in einem Inventar von Montpezat aus dem Jahre 1436 erwähnt: Item . . . unum retaule instoriatum annunciationis beatae Mariae, nativitatis Domini, resurrectionis Domini, ascensionis ejusdem, assumptionis beatae Mariae et in capite beati Joannis Baptistae et in alio capite ymaginem beati Joannis evangelistae, totum solempne; quod retaule est operatum alabaustri et auri fini et quibusdam coloribus depictum[7].

Ein Alabasterretabel zu La Ferté-Bernard (Sarthe) weist im Schrein und auf den Flügeln die Verkündigung, die Geburt des Herrn, seine Auferstehung, Marias Krönung und Maria in der Glorie auf; dazu kommen auf den Flügeln als Ergänzung die Statuetten der hl. Katharina und der hl. Margareta[8]. Das englische Retabel zu S. Benedetto a Settimo bei Pisa hat folgende Darstellungen: Hl. Johannes d. T., Heimsuchung (linker Flügel), Verkündigung, Krönung Marias, Geburt (Schrein), Darstellung und hl. Andreas (rechter Flügel)[9]. Ein Alabasterretabel zu La Selle (Orne) baut sich in zwei Zonen auf. Die untere zeigte ursprünglich sieben Szenen aus dem Leben Marias, hat jedoch heute nur noch sechs, da eine durch ein Taber-

[6] S.S. Ancient monuments, rites and customs belonging within the monastical church of Durham (London 1842) 6.

[7] Bullet. des Soc. sav. 6e sér. III (1876) 576. Erhalten haben sich von diesem Retabel drei Reliefs, die sich 1912 im Besitz des Kanonikus Pottier zu Montauban befanden, die Geburt, die Auferstehung und die Himmelfahrt.

[8] Bullet. monum. XLV (1901) 52.

[9] Abb. in L'Arte XIII (1910) 205 und Guido Carrocci, Il Val' d'Arno (Bergamo 1906) 113.

nakel verdrängt worden ist. Es sind die Geburt Marias, ihre Darbringung, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung des Kindes durch die Magier und seine Aufopferung im Tempel. Wahrscheinlich bestand die siebente Szene in der Gruppe der Krönung Marias, welche heute die Mitte der oberen Reihe einnimmt. In den sechs anderen Reliefs dieser oberen Zone sind Begebenheiten aus dem Leben des hl. Georg dargestellt. Beiderseits neben der mittleren Abteilung sind oben wie unten je zwei Statuettchen angebracht, oben vier männliche, unten vier weibliche Heilige[10].

Ein englisches Marienretabel, dessen Reliefs ich im Museo arqueológico zu Madrid antraf, hatte anscheinend als Mittelbild eine aus dem hl. Joachim, der hl. Anna und dem Kinde Maria gebildete Gruppe. An sonstigen Szenen enthielt es die Begegnung an der Goldenen Pforte, Marias Geburt, ihre Darbringung im Tempel, die Verkündigung, die Geburt des Herrn und seine Aufopferung, alles die gewöhnlichen Darstellungen englischer Alabasterretabeln.

In den belgischen Retabeln ist, ebenfalls abweichend von den italienischen und spanischen Altartafeln, nur ausnahmsweise eine Figur der Gottesmutter mit dem Jesuskind angebracht, wie z. B. in dem prächtigen Steinretabel in S. Waudru zu Mons, in einem Steinretabel in der Kapelle des Herzogs von Arenberg zu Enghien und in einem spätgotischen Steinretabel zu Notre-Dame-de-Cambron (Hennegau). Ein geschnitztes, vertikal dreiteiliges, flämisches Flügelretabel zu Affeln in Westfalen[11] hat in der Mitte übereinander zwei Passionsszenen (Kreuztragung und Kreuzigung), in der linken Seitenabteilung eine Statue Marias, in der rechten eine solche des hl. Lambertus. Begebenheiten aus dem Leben Marias sind in Gestalt von geschnitzten Miniaturgrüppchen in der breiten Kehle der die Abteilung mit der Statue Marias umgebenden Umrahmung, in Malerei aber auf der Innenseite des linken Flügels des Retabels dargestellt, Szenen aus der Geschichte des hl. Lambertus in gleicher Ausführung in dem Rahmen der Abteilung zur Rechten und auf dem rechten Flügel. Das Retabel ist eine Verquickung eines Marien-, eines Lambertusschreines und eines Passionsschreines.

Ein flämisches Passionsretabel in der Pfarrkirche zu Zülpich zeigt in der zweiten Reihe des horizontal in zwei Zonen geteilten Schreines drei Einzelfiguren, Maria mit dem Jesuskind, Petrus und Matthias. Unterhalb der Abteilung, in der das Marienbild aufgestellt ist, befand sich früher in der Predella eine Darstellung des Todes Marias. Zwei weitere geschnitzte Darstellungen aus der Geschichte der Gottesmutter stehen noch jetzt als Nebenszenen in der die Statue überdachenden Architektur. In diesem Falle sind mit einem Passionsretabel, wie man sieht, drei andere Schreine in einen zusammengezogen, darunter namentlich auch ein Marienschrein.

Auf den Flügeln erscheint eine Einzelfigur der Gottesmutter bei einem kleineren in belgischem Privatbesitz (Graf Nahuys) befindlichen Schrein, bei dem flämischen Retabel zu Güstrow[11a] und bei dem vorhin genannten Retabel zu Zülpich. Sie ist bei allen in Malerei auf der Außenseite der Flügel angebracht. Im übrigen geben in den flämischen Schreinen sämtliche auf Maria bezügliche Darstellungen Szenen aus der Geschichte der Gottesmutter wieder. Denn die Figur Marias mit dem Jesuskinde, die sich hoch oben in der mittleren Abteilung des flämischen Retabels des Hochaltares der Pfarrkirche zu Kempen hart unter dem Baldachin, der dieselbe bekrönt, befindet, ist nur der Abschluß des von dem unteren Felde der Abteilung ausgehenden, in der Kehle ihrer Umrahmung aufsteigenden Jessebaumes und ohne selbständige Bedeutung.

Als Hauptszene der flämischen Marienschreine, um welche sich die übrigen im Schrein, auf den Flügeln und in der Predella gruppieren, erscheint in der Regel ent-

[10] Abb. und Beschr. des Retabels in Bullet. de la Soc. hist. et archéol. de l'Orne XXXII (1913) 31 f.

[11] Abb. in Kd. der Prov. Westfalen, Kreis Arnsberg, Tfl. 3.

[11a] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 78. II, 37.

weder die Geburt des Herrn oder, und zwar etwas häufiger, der Tod der Gottesmutter, über dem meist Marias Aufnahme angebracht ist. So begegnet uns beispielsweise die Geburt als Hauptbild in dem Schrein des Grafen Nahuys, dem herrlichen Schrein zu Lombeek (Tafel 278), dem Schrein von Gestel im Musée du Parc du Cinquantenaire zu Brüssel u. a., der Tod und die Aufnahme der Gottesmutter in den Marienschreinen zu Villers, Tongern (Stiftskirche), Straelen, Frankfurt (St. Leonhard), Koesfeld und Lübeck (Marienkirche) (Tafel 279). Der Schrein der Reinolduskapelle in der Marienkirche zu Danzig hat in der Mitte unten die Geburt, oben eine an dieser Stelle ungewöhnliche Szene, Marias Darstellung im Tempel[12]. Der in seinen Formen schon die Frührenaissance atmende Schrein in St-Leonhard zu Léau in Belgien zeigt in der mittleren Abteilung eine figurenreiche Darstellung der Geburt des Marienkindes[13]. Bei dem im übrigen ausschließlich mit Szenen aus der Geschichte Marias gefüllten Retabel aus Pailhe[14] im Musée du Parc du Cinquantenaire zu Brüssel sowie den flämischen Marienretabeln zu Kempen und Boslar nimmt die obere Partie der Mittelabteilung des Schreines eine Kreuzigungsgruppe ein; in der unteren sieht man bei dem Boslarer Schrein die Anbetung des Jesuskindes durch die Weisen, bei dem Kempener die hl. Sippe, bei dem Schrein aus Pailhe den Jessebaum und die Geburt des Herrn.

Die Zahl der auf den flämischen Marienretabeln dargestellten Ereignisse aus der Geschichte der Gottesmutter ist oft groß. Denn zu den zwei Reihen von Szenen, welche Schrein und Flügel derselben aufweisen, gesellen sich gewöhnlich noch weitere in der Predella, in den Kehlen der Umrahmung und in dem Baldachinwerk, an den beiden letztgenannten Stellen in Gestalt kleinfiguriger Nebengrüppchen. Es kommt deshalb auch fast immer unter den Darstellungen, mit welchen die Marienretabeln ausgestattet sind, die eine oder andere Begebenheit aus der Legende des hl. Joachim, der hl. Anna oder des hl. Joseph vor. Das flämische Marienretabel der Reinolduskapelle der Marienkirche zu Danzig enthält unter den zehn geschnitzten Gruppen, mit denen es im Schrein und auf den Flügeln ausgestattet ist, sogar nicht weniger denn fünf derselben, die Begegnung unter der Goldenen Pforte, die Geburt Marias, ihre Darstellung im Tempel, die Verfolgung Josephs durch die Freier und seine Vermählung. Am ausgiebigsten finden sich Szenen dieser Art auf der Außenseite der Innenflügel und auf der Innenseite der äußeren Flügel des großartigen flämischen Retabels der Petrikirche zu Dortmund[15], das freilich kein Marien-, sondern ein Passionsschrein ist.

Passionsszenen, in denen Maria als mit ihrem göttlichen Sohn mitleidend erscheint, sind, abgesehen von der in einigen sich befindenden Kreuzigungsdarstellung, auf den flämischen Marienretabeln nur spärlich und nur in Nebengruppen vertreten. Man sparte sie wie die Schmerzensmutter für die Passionsschreine auf.

Bei den gotischen Marienretabeln, die auf deutschem Boden entstanden, lassen sich mehrere Haupttypen unterscheiden; die natürlich im einzelnen manche Abwandlung zeigen. Bei dem ersten finden sich im Schrein, wie auf den Flügeln szenische Darstellungen aus der Geschichte Marias, wie wir das bei den nordfranzösischen und flämischen Marienschreinen als die Regel erkannten. Schreine dieses Typus sind nicht selten. Die Tafeln zu Münzenbergers und Beissels Werk über die deutschen Flügelschreine des Mittelalters bieten eine Reihe belehrender Beispiele. Zu den hervorragendsten gehört das Retabel des Marienaltares der Herrgottskirche zu Creglingen und der Marienschrein der Frauenkirche zu Krakau[16], jenes eine Schöpfung Till Riemenschneiders, dieser eine Arbeit des Veit Stoß. Andere vortreffliche Beispiele des Typus sind ein unbemaltes geschnitztes Retabel in der „oberen Pfarrkirche" zu Bamberg, das ebenfalls von Veit Stoß

---

[12] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 80.
[13] Abb. bei Ysendyk II, Retables, Tfl. 3.
[14] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 9, Tfl 4.
[15] Vgl. oben S. 456.
[16] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 17, Tfl. 2.

herrühren soll und im Schreine eine lebensgroße und lebensvolle Gruppe der Anbetung des Jesuskindes durch die Hirten, auf den Flügeln die Szene der Geburt Marias und drei Begebenheiten aus dem Jugendleben des Herrn aufweist, sowie das schöne geschnitzte Marienretabel in der Franziskanerkirche zu Bozen, das im Schrein eine prachtvolle, von einem Jessebaum umrahmte Darstellung der Geburt, auf den Flügeln vier Reliefs aus dem Leben der Gottesmutter, die Verkündigung, die Beschneidung, die Darbringung des Jesuskindes im Tempel und den Tod Marias, enthält[17].

Gewöhnlich zeigen die Vertreter dieses Typus abweichend von den französischen, flämischen und englischen Marienretabeln im Schrein selbst nur eine Szene, während auf jedem Flügel gewöhnlich zwei bis vier angebracht sind. Fünf Darstellungen aus dem Leben Marias enthält im Schrein ein aus Bamberg stammender, jetzt seiner Flügel beraubter Altaraufsatz im Germanischen Museum zu Nürnberg[18], desgleichen das Retabel des Hochaltares der Reglerkirche zu Erfurt. Bei beiden nimmt die Krönung Marias die Mitte ein. Das Erfurter Retabel zeigt im Schrein und auf den Flügeln neben freudenreichen, auch Schmerzensszenen.

Das horizontal zweizonige, vertikal dreiteilige Retabel des Hochaltares der Marienkirche zu Stendal hat auf den Flügeln je vier, im Schrein sechs Szenen aus dem Leben Marias. Die Mitte des Schreines nehmen als die Brennpunkte des Zyklus unten der Tod, oben die Krönung der Gottesmutter ein. Die übrigen Gruppen, deren Folge oben auf dem linken Flügel beginnt, sind die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt, die Beschneidung, die Anbetung des Kindes durch die Weisen, die Aufopferung im Tempel, die Flucht, die Rast auf der Flucht (Götzenbilder stürzen vor dem göttlichen Kinde herab), der Kindermord, Marias und Josephs Gang zum Tempel, der zwölfjährige Jesus im Tempel und die Taufe des Herrn. Passionsszenen fehlen im Stendaler Marienschrein.

Das geschnitzte Marienretabel des Meisters Arnold in der Pfarrkirche zu Kalkar weist nur in seinem Schrein Darstellungen aus Marias Leben auf; es sind ihrer zehn. Neun sind auf drei Reihen verteilt. Sie sind ohne vertikale und horizontale Trennung über- und nebeneinander angeordnet und geben wieder Joachims Abweisung von dem Opfer, Marias ersten Tempelgang, ihre Vermählung, die Verkündigung der Geburt des Herrn, seine Geburt, seine Beschneidung, seine Anbetung durch die drei Könige und seine Aufopferung im Tempel. Die zehnte, Marias Aufnahme, hat ihren Platz in der Überhöhung des Schreines[19].

Bei dem zweiten Typus, der am häufigsten im Süden Deutschlands vertreten ist, füllt den Schrein eine einzige Darstellung aus dem Leben der Gottesmutter, die Innenseiten der Flügel aber sind nur mit Einzelfiguren ausgestattet. Hervorragende Beispiele sind der großartige Aufsatz des Hochaltares der Marienkirche zu Danzig, das Werk eines dorthin verzogenen Augsburger Meisters, das mächtige Hochaltarretabel des Münsters zu Breisach (Tafel 262)[20], der Schrein des Marienaltares in der Jakobskirche zu Rothenburg o. d. T.[21], und der schöne Flügelschrein aus Tramin bei Bozen im Nationalmuseum zu München[22]. Die drei ersten zeigen im Schrein die Krönung Marias, eine sehr beliebte Darstellung, der vierte die Geburt des Herrn. Ein prächtig geschnitztes Retabel des Typus im Museum zu Lübeck stellt im Schrein den hl. Lukas dar, wie er Maria mit dem Jesuskind malt[23].

Zahlreiche Vertreter hat der dritte Typus. Die Flügel des Retabels enthalten bei ihm eine oder zwei Reihen von Heiligenfiguren. Der Schrein, der durch Pfosten oder ein Säulchen vertikal in drei Abteilungen geschieden ist, hat in den Seitenabteilungen ebenfalls eine oder zwei Reihen Einzelfiguren, in der mittleren

[17] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 14, Tfl. 4.
[18] Abb. ebend. II, Lief. 12, Tfl. 5.
[19] Abb. in Kd. der Rheinpr., Kr. Kleve, Tfl. 3.
[20] Vgl. auch die Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 16, Tfl. 3.
[21] Abb. ebend. I, Tfl. 71. Vgl. auch Tfl. 265.
[22] Abb. ebend. II, Lief. 13, Tfl. 7.
[23] Abb. ebend. I, Tfl. 32.

dagegen entweder eine größere oder zwei übereinander angeordnete kleinere Darstellungen aus dem Leben Marias.

Das glänzendste Beispiel eines Retabels dieser Art in Norddeutschland ist der Aufsatz des Hochaltares in der St. Georgskirche zu Wismar. In der Mitte des Schreines sehen wir unter prächtigen, auf das feinste gearbeiteten Baldachinen die Krönung Marias durch den Heiland. In den beiden Seitenabteilungen stehen, gleichfalls von herrlichen Baldachinen überdacht, in zwei Reihen je acht Heilige. Die Flügel zeigen die gleiche Behandlung wie die Seitenfelder des Schreines. Jeder enthält zwölf, auf zwei Zonen verteilte Statuetten von Heiligen[24]. Ein etwas kleineres, im übrigen aber dem Wismarer durchaus verwandtes, geschnitztes Flügelretabel in der Nikolaikirche zu Reval zeigt in der Schreinmitte statt einer Gruppe zwei, unten St. Anna mit Maria und dem Jesuskind, St. Anna Selbdritt, oben die Krönung Marias. Die Seitenabteilungen des Schreines haben bei ihm je sechs, die Flügel je acht Einzelfiguren (Tafel 271)[25].

Seine edelste Verkörperung hat der Typus in dem leider stark beschädigten ehemaligen Flügelretabel des Hochaltares des Mindener Domes, jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, gefunden. In der Mitte des Schreines ist hier in ovaler, mit musizierenden Engelchen geschmückter, von einem Baldachin bekrönter Umrahmung die Krönung Marias dargestellt, rechts und links stehen unter Baldachinen je zwei Apostel (Tafel 259). Auf den Flügeln sind in gleicher Anordnung je vier Apostel angebracht. Unter den Apostelfiguren zieht sich ein Fries hin, der sich aus Vierpässen, die mit Brustbildern der Ahnen des Herrn gefüllt sind, zusammensetzt.

Die frühesten Beispiele des Typus reichen bis in das 13. Jahrhundert hinauf. Es sind das ältere, früher bereits beschriebene Mindener Retabel im Kaiser-Friedrich-Museum[26] und das aus Rosenheim stammende gemalte Retabel im Münchener Nationalmuseum, dessen rundbogig überhöhte Mitte die Krönung Marias einnimmt, während in den seitlichen Abteilungen die thronenden Apostel dargestellt sind (Tafel 224). Beispiele aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bieten der Marienstatter Altarschrein (Tafel 338) und das Retabel des Hochaltares der Stiftskirche zu Oberwesel (Tafel 260). Auch bei diesen sehen wir in der Mitte als Hauptdarstellung die Krönung Marias.

Eine mehrfach vorkommende Abwandlung des dritten Typus zeigt in bezug auf das Bildwerk des Schreines keine Abweichung, wohl aber in bezug auf das der Flügel, die statt mit Einzelfiguren von Heiligen mit Szenen aus dem Leben Marias geschmückt sind. Sie begegnet uns besonders bei süddeutschen und tiroler Flügelretabeln. Die dieser Abart angehörenden Retabeln haben entweder in der mittleren Abteilung des Schreines nur eine Gruppe und dementsprechend auch in dessen Seitenabteilungen nur eine Reihe von Figuren, oder sie enthalten in jener zwei Szenen, in diesen zwei Einzelfiguren übereinander. Eines der großartigsten Beispiele der ersten Anordnung ist der herrliche Pachersche Altaraufsatz zu St. Wolfgang (Oberösterreich). Er hat in der breiten mittleren Abteilung seines Schreines eine prachtvolle Gruppe der Krönung Marias, in den schmalen Seitenabteilungen zwei lebensgroße Statuen, links die des hl. Wolfgang, rechts die des hl. Benedikt. Auf der Innenseite seiner inneren Flügel — das Retabel hat zwei Flügelpaare — erblicken wir vier gemalte Szenen aus dem Leben der Gottesmutter, die Anbetung des Herrn, seine Beschneidung, seine Aufopferung im Tempel und den Tod Marias, zu denen sich in der Predella als Ergänzung eine geschnitzte Darstellung der Anbetung des Gotteskindes durch die Weisen, im hochaufstrebenden Aufsatz aber unten Maria mit Johannes unter dem Kreuze, oben die Gruppe der Verkündigung gesellt, so daß

[24] Abb. ebend. I, Tfl. 14.

[25] Abb. ebend. II, Lief. 9, Tfl. 7. Bei dem ebend. I, 54 wiedergegebenen gleichartigen Retabel der Thomaskirche zu Erfurt zeigt die Mitte wie bei dem Wismarer Schrein nur eine Krönung Marias. Vgl. auch Tfl. 359 (Semlow).

[26] Vgl. oben S. 303.

man bei geöffnetem Schreine einen in der Hauptsache vollständigen Zyklus eines Marienlebens vor sich hat.

Schöne Beispiele, welche im Schrein die zweite Anordnung, d. i. zwei Szenen und je zwei Einzelfiguren übereinander, zeigen, sind, um nur diese zu nennen, das Hochaltarretabel der Pfarrkirche Nieder-Lana in Tirol sowie dasjenige der Pfarrkirche zu Tiefenbronn in Baden. Die beiden geschnitzten Szenen in der Mitte des Schreines des Tiefenbronner Retabels, das ersichtlich Maria als Schmerzensmutter verherrlichen will, stellen des Herrn Abnahme vom Kreuze und die Beweinung dar, die des Retabels zu Nieder-Lana die Krönung Marias (oben) und Gottvater mit dem Schmerzensmann (unten)[27].

Ein vierter Typus, der beliebteste und verbreitetste, zeigt im Schrein des Retabels zwischen Szenen aus dem Leben Marias oder Heiliger, doch auch wohl für sich allein, eine meist stehende Einzelfigur der Gottesmutter mit dem göttlichen Kinde. Für sich allein, doch dann gewöhnlich von einem Strahlenkranze oder von Engeln umgeben, erscheint dieselbe nur auf kleineren Retabeln, wie z. B. auf einem schönen Flügelretabel in der St. Annakirche zu Görlitz[28], den beiden kleinen Retabeln des Hans Raphon im Welfenmuseum zu Hannover[29] u. a.

Szenen aus der Geschichte Marias kommen nur in selteneren Fällen beiderseits von der Figur der Gottesmutter vor, so im Schrein des Sieben-Freuden-Retabels im Dom zu Xanten, des Sieben-Schmerzen-Retabels in der Pfarrkirche zu Kalkar, des aus S. Maria Calanca stammenden Retabels des Ivo Striegel im Historischen Museum zu Basel und des schönen Flügelretabels des Kurt Borgentrik im Museum zu Braunschweig, die alle freilich hervorragende Arbeiten sind[29a].

In der Regel sind im Schrein neben der Figur Marias Einzelfiguren von Heiligen aufgestellt, deren Zahl je nach den Abmessungen des Schreines und des für sie verfügbaren Raumes bald größer, bald geringer ist (Tafel 275). Sie haben gewöhnlich die gleiche oder doch annähernd die gleiche Höhe wie die der Gottesmutter, und bilden darum meist nur eine Reihe. Die Darstellungen auf den Flügeln bestehen bei dem vierten Typus hier in Einzelfiguren von Heiligen, dort in Szenen aus dem Leben Marias. Dabei macht sich zwischen den süddeutschen und tiroler Marienretabeln einerseits und den nord- und mitteldeutschen anderseits ein doppelter Unterschied geltend. Erstens dienten bei jenen besonders Szenen zur Ausstattung der Flügel, bei diesen Einzelfiguren; zweitens bevorzugten die ersteren bei Einzelfiguren auch für die Flügel große Gestalten, wie sie im Schrein neben dem Bilde Marias angebracht zu werden pflegten (Tafel 267), diese dagegen zwei Reihen kleinerer Figuren, und zwar selbst dann, wenn im Schrein große Figuren standen.

Beispiele von Retabeln, welche im Schrein eine Statue der Gottesmutter zwischen Statuen von Heiligen, auf den Flügeln aber Szenen aus dem Leben Marias oder gleichfalls Heiligenfiguren aufweisen, haben sich in großer Zahl erhalten[30]. Zu den hervorragendsten in Süddeutschland gehören die bekannten Flügelretabeln in der ehemaligen Klosterkirche zu Blaubeuren[31] und der Kilianskirche zu Heilbronn, die beide im Schrein neben Maria große Statuen, auf den Flügeln Reliefdarstellungen aus dem Leben Marias zeigen, zu den bemerkenswertesten, welche die Kunst des nördlichen Deutschlands schuf, das von einem deutschen Meister geschaffene Retabel des Hochaltares im Dom zu Aarhus, das im Schrein neben Maria eine Reihe großer Figuren, auf den Flügeln zwei Reihen kleiner enthält, sowie das schöne Retabel in

[27] Abb. der drei Retabeln ebend. I, Tfl. 66 75, II, Lief. 14, Tfl. 3. Nieder-Lana auch bei Schmidt III. Über Pacher vgl. Oscar Döring, Michael Pacher (M.-Gladbach 1913). Hans Semper, Mich. und Frdr. Pacher (Eßlingen 1911) und die Tafelwerke: Frdr. Wolff, Mich. Pacher I. (einziger) Bd. (Berlin 1909); Rob. Stiassny, Pachers St. Wolfganger Altar (Wien 1919).

[28] Münzenberger-Beissel I, Tfl. 59.

[29] Ebend. I, Tfl. 51.

[29a] Das Retabel aus S. Maria Calanca bei Schütte, Tfl. 2; das des Kurt Borgentrik bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 57.

[30] Beispiele aus Österreich bei Schmidt III, Tfl. 53 f.

[31] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 72.

der Marienkirche in Prenzlau im Brandenburgischen, das sowohl neben der Figur der Gottesmutter im Schrein, wie auf den Flügeln mit einer doppelten Figurenreihe ausgestattet ist[32].

Oft erscheint auf den deutschen Marienretabeln des ausgehenden Mittelalters und des beginnenden 16. Jahrhunderts die Darstellung der Gottesmutter unter dem Einfluß der herrschenden Volksandachten und des religiösen Empfindens jener Zeit zu derjenigen der „Rosenkranzkönigin", des sog. „Schutzmantels Marias" und der „Unbefleckt Empfangenen" erweitert. Bei der ersten umgibt ein Rosenkranz, in dem oft je zehn kleinere Rosen mit einer größeren abwechseln, die Figur Marias (Tafel 275). Sie ist besonders auf den mecklenburgischen Retabeln häufig. „Mariä Schutzmantel" zeigt die verschiedenen Stände in der Kirche, geistliche und weltliche, unter dem ausgebreiteten Mantel Marias (Tafel 239) betend und sich ihrem Schutz empfehlend, am Boden knien. Die Darstellung der „Unbefleckten" gründet sich auf Apoc. 12, 1: Mulier amicta sole et luna sub pedibus ejus et in capite ejus corona stellarum duodecim. Maria steht, von den Strahlen der Sonne umgeben, auf dem Monde. Engel halten über ihrem Haupte die Krone (Tafel 275). Bisweilen sind die drei Darstellungen zu einer einzigen vereinigt, so daß Maria zugleich als die Gottesmutter, als Rosenkranzkönigin, als Hilfe der Christen und als die Frau der Apokalypse erscheint (Tafel 263), niemals aber fehlt bei ihnen auf den mittelalterlichen deutschen Altarschreinen in den Armen Marias das Jesuskind. Überhaupt wird man kaum je auf einem mittelalterlichen deutschen Retabel Maria ohne irgendeine Beziehung zu Jesus dargestellt sehen. Das einzige mir bekannte Beispiel findet sich auf einem der Flügel eines kleinen gemalten Retabels zu Köflach in Steiermark, auf dem Maria als Tempeljungfrau erscheint[33].

Auffallend ist, daß die „Schmerzensmutter" so selten im Schrein der deutschen Retabeln des ausgehenden Mittelalters dargestellt ist, doch findet sich in ihm bisweilen die gegenständlich gleichbedeutende Szene der Beweinung, wie z. B. bei einem Retabel der Johanneskirche zu Saalfeld, dem Hochaltarretabel der Pfarrkirche zu Tiefenbronn[34], dem Hochaltarretabel der Kreuzkirche zu Nürnberg[35] u. a. Häufiger erscheint das Bild der „Schmerzensmutter" auf den Flügeln und in der Predella.

Als Einzeldarstellungen und losgelöst von dem Zyklus der Marienszenen begegnen uns Geheimnisse aus dem Leben der Gottesmutter auch auf den mittelalterlichen deutschen Retabeln im allgemeinen nicht allzu häufig. Eine Ausnahme machen nur die Geburt des Herrn und die Krönung Marias. Insbesondere ist die letztgenannte Szene, die uns schon auf Retabeln des 13. und des frühen 14. Jahrhunderts wiederholt als Einzel- und Hauptdarstellung entgegentritt, bis in das 16. hinein nächst der Kreuzigung und einer Einzelfigur der Gottesmutter eines der beliebtesten Motive für das Mittelbild der deutschen Flügelretabeln. Jedoch macht sich bezüglich der Art der Darstellung insofern ein bemerkenswerter Unterschied zwischen früher und später geltend, als in den Retabeln der Spätzeit, d. i. den Retabeln aus der zweiten Hälfte des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts, die Krönung meist nicht mehr, wie es vordem bei der Szene die Regel war, durch den Heiland, zu dessen Rechten Maria thront, sondern durch die gesamte hhl. Dreifaltigkeit, vor der Maria schwebt oder kniet, vorgenommen wird (Tafel 262).

Von anderen Ereignissen aus dem Leben der allerseligsten Jungfrau kommen als Einzeldarstellungen in den deutschen Retabeln und ohne Ergänzung durch andere Szenen aus dem Marienleben bisweilen vor die Verkündigung, die Heimsuchung, der Tod Marias und ihre Aufnahme.

---

[32] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 60, wo auch zahlreiche andere Retabeln des vierten Typus abgebildet sind. Gute Beispiele aus Bayern bei R. Hoffmann, Bayer. Altarbaukunst (München 1923) Tfl. 1 f.

[33] Abb. in Grazer Kirchenschmuck XXXV (1904) 9, wo eingehender die Darstellung Marias als Tempeljungfrau behandelt wird.

[34] Münzenberger-Beissel I, Tfl. 66.

[35] Abb. ebend. II, Lief. 11, Tfl. 10.

Der Frührenaissanceretabeln mit Darstellungen Marias und der Geheimnisse aus ihrem Leben gibt es in Deutschland nicht viele. Was an solchen vorhanden ist, beweist jedoch, daß man auch nach dem Ausklingen der Gotik Figuren Marias und Marienszenen nach wie vor mit Vorzug zur Ausstattung der Retabeln verwendete. Das 1540 vollendete Marmorretabel der Äbtissin Wandula von Schaumberg in Obermünster zu Regensburg schildert in sechs Reliefs die Freuden Marias, ein Steinretabel in der Katharinenkapelle des Kreuzganges des Augsburger Domes von 1540 zeigt in der Mitte eine Reliefdarstellung der Geburt des Herrn, rechts und links solche der Verkündigung, der Heimsuchung, der Anbetung des Jesuskindes durch die Könige und des Todes Marias.

Das Hochaltarretabel der Burgkapelle zu Nürnberg hat im Schrein eine große plastische Darstellung des Todes Marias, auf den Flügeln ist die Auffahrt Christi und die Sendung des Hl. Geistes gemalt. Das zu Ende des dritten Viertels des 16. Jahrhunderts geschaffene Hochaltarretabel der Frauenkirche zu Ingolstadt erzählt im Schrein und auf der Innenseite des inneren Flügelpaares in zwölf Gemälden das Leben Marias und schließt es ab mit der gemalten Szene der Apostel am leeren Grabe und der geschnitzten Krönung der Gottesmutter, mit denen der Aufsatz des Retabels ausgestattet ist. Dazu kommt als Mittelbild des Schreines eine große gemalte Darstellung Marias als Regina Bavariae[36].

Das aus dem Jahre 1518 stammende Frührenaissanceretabel in der Pfarrkirche zu Sierndorf bei Wien, ein sehr schönes und edles Werk, dessen Predella, Schrein und Aufsatz aus Sandstein bestehen, enthält im Schrein eine großfigurige Gruppe der Verkündigung, auf den geschnitzten Flügeln die Heimsuchung (links oben), die Geburt (rechts oben), die Aufopferung im Tempel (links unten) und das Wiederfinden im Tempel (rechts unten), in der Predella die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige, im halbkreisförmigen Giebel Marias Aufnahme[37].

Ein sehr reichhaltiges Marienleben enthält selbst noch das laut Inschrift 1590 begonnene geschnitzte Retabel des Marienaltares in St. Burchard zu Würzburg, seiner Formensprache und seiner Gliederung nach ein Werk der Renaissance, hinsichtlich des Gegenstandes und der Anordnung des Bilderschmuckes aber noch ganz erfüllt und getragen von dem die deutschen gotischen Flügelaltäre beherrschenden Geist. Das Hauptbild der Predella schildert den Tod Marias, das große Relief des Schreines ihre Auffahrt, das des Aufsatzes ihre Krönung. Die acht Reliefs der Flügel der Predella, des Schreines und des Aufsatzes geben Ereignisse aus dem Leben Marias bis zur Anbetung des göttlichen Kindes durch die drei Könige einschließlich wieder.

Mit einer von Heiligenfiguren begleiteten Darstellung der Gottesmutter mit dem Kinde im Arm sind beispielsweise ausgestattet das Maroltaltärchen im Kreuzgang des Freisinger Domes, der kleine Flügelschrein zu Johanneshögel bei Berchtesgaden, das mächtig aufstrebende Flügelretabel in der Schneckenkapelle von St. Ulrich zu Augsburg (1570) und das noch fast ganz gotische Hochaltarretabel zu Ludesch bei Bludenz in Vorarlberg (1629).

Eine Erklärung der Eigentümlichkeit, daß die Darstellung Marias, sei es in Gestalt einer Einzelfigur, sei es in der von Szenen aus ihrem Leben, auf den Retabeln des späteren Mittelalters und des 16. Jahrhunderts so überaus häufig auftritt, braucht kaum gegeben zu werden. Dieselbe ist nur der Ausfluß der kirchlichen Lehre über Maria und ihrer Stellung im Heilswerk und der auf ihr sich gründenden Verehrung Marias.

Maria ist ihr zufolge die ganz Makel- und Sündenlose, nächst der menschlichen Natur Christi das heiligste unter allen Geschöpfen, die aus Gottes Hand hervor-

[36] Vgl. Kd. von Oberbayern I, 29 f. nebst Abb. Tfl. 6 und Münzenberger-Beissel II, 78 f.

[37] Gute Abb. in Christl. Kunst III, 145.

gingen, voll der Gnade und heiliger selbst als der höchstbegnadete Engel, ausgezeichnet durch einzigartige Gnadenvorzüge, in denen sie keinesgleichen hat, ihre unbefleckte Empfängnis und ihre ganz unversehrte Jungfräulichkeit, unsagbar reich an Tugenden und Verdiensten, wie kein Heiliger sie jemals erwarb, die nächste am Thron der hhl. Dreifaltigkeit, erfüllt mit einem Übermaß himmlischer Hoheit und Herrlichkeit, die Königin des Himmels und der Erde. Virgo imperialissima heißt sie in der Inschrift eines Flügelschreines zu Rapstedt in Schleswig-Holstein. Schon alle diese außerordentlichen Gnadenvorzüge Marias erklären vollauf, weshalb gerade ihre Darstellungen auf den Retabeln des Mittelalters und der Frührenaissance so ungemein häufig vorkommen, einen so hervorragenden Platz erhalten und vielfach einen so bedeutenden Raum annehmen. Was waren, verglichen mit ihr, in allen jenen Beziehungen die anderen Heiligen, so herrlich sie auch als Gottes Auserwählte, als Beispiele vollendeter Tugend, als starke, ruhmreiche Sieger über Welt und Hölle und als von unfaßbarer Seligkeit erfüllte Himmelsbewohner dastanden? Wenn sich nun aber das gläubige christliche Volk getrieben fühlte, die Bilder der Heiligen in den Retabeln anzubringen, um diese dadurch nach Gebühr zu ehren, um wieviel mehr mußte es dann nicht von dem Drang beseelt sein, Maria in ihnen zur Darstellung zu bringen.

Allein alle vorhin genannten Gnadenvorzüge bildeten, so groß sie auch waren, keineswegs die einzige Ursache für die so unverkennbare, so allgemeine und so weitgehende Bevorzugung, welche Maria in dem Bildwerk der Retabeln erfuhr, und noch weniger waren sie die letzte und tiefste für dieselbe. Das war vielmehr jene Auszeichnung, die vor allem die einzigartige Größe und Erhabenheit Marias begründet, die völlig in Schatten stellt, was derselben sonst an Gnaden von Gott zuteil wurde, ja die Quelle ist, aus der alle diese so überreichen Gnadenerweise, angefangen von ihrer unbefleckten Empfängnis bis zu ihrer leiblichen Aufnahme in den Himmel und ihrer beispiellosen Verherrlichung am Throne ihres göttlichen Sohnes, hervorströmten, Marias so innige Beziehung zur Menschwerdung des Sohnes Gottes und ihre damit gegebene Stellung im ewigen Heilsratschluß Gottes sowie in der Verwirklichung des Erlösungswerkes. Aus und durch Maria wollte der Sohn Gottes, als die Fülle der Zeit gekommen war, Mensch werden, die menschliche Natur annehmen. Durch Maria trat er seiner menschlichen Natur nach in diese Welt ein, wurde er ein Glied des Menschengeschlechtes, um für die Menschen als seine Brüder genugzutun. Maria war es, die dem Neugeborenen, den sie mit allem Fug und in aller Wahrheit ihren Sohn nennen durfte, die erste Sorge angedeihen ließ; sie lenkte seine ersten Schritte; unter ihrer mütterlichen Obhut wuchs der Gottmensch heran; ihr wurde er als seiner Mutter untertänig. Er war der Grund und die Quelle der reinsten Freude und der höchsten Seligkeit für Maria, aber auch der Born bitterster Schmerzen, da alle Leiden, die er zu erdulden hatte, auch ihre Leiden waren. Wie sie voll heiligsten Glückes vor dem Neugeborenen anbetend niederkniete, wie sie in übernatürlicher Mutterliebe denjenigen, der zugleich Gottes Sohn und ihr Sohn war, als Kind auf den Armen trug und auf sein Lager bettete, so stand sie, von der gleichen Mutterliebe getrieben, unter dem Kreuze ihres Sohnes, hielt sie den entseelten Leichnam ihres göttlichen Sohnes auf ihrem Schoße, brachte sie ihn zum Grabe als zu seiner letzten Ruhestätte.

Maria ist nicht bloß die Unbefleckte, die Hochbegnadigte, die vor allen Heilige und Verdienstreiche, die Hochbeseligte, die so hoch im Himmel Erhobene, es eignet ihr auch im wahren und vollen Sinn der Charakter einer Gottesgebärerin, der tiefste und innerste Grund aller anderen Gnadenvorzüge, womit sie von Gott beglückt wurde, und die höchste Würde, die einem Menschen überhaupt zuteil werden kann. So ist es und war es Lehre und Glaube der katholischen Kirche und in dieser Lehre, in diesem Glauben lebte das tiefgläubige Mittelalter, von dieser Lehre, dieser gläubigen Überzeugung war es auf das tiefste durchdrungen. Begreiflich also, daß es in den Altarschreinen mit besonderer Liebe das Bild Marias

mit dem Jesuskind anbrachte, daß es Marias Vorbereitung auf jene hohe Würde, ihre tatsächliche Erhebung zu derselben bei der Verkündigung und ihre innigen Beziehungen zu ihrem göttlichen Sohne durch die Geheimnisse aus ihrem Leben, mit denen es ihr zu Ehren die Retabeln schmückte, immer wieder lebendig und faßlich zum Ausdruck brachte.

Im Mittelalter gab es in den Altarretabeln kaum je eine Darstellung Marias, auf der diese nicht irgendwie als die Mutter des Herrn erschien und gekennzeichnet war. Darum sind auch die Marienretabeln jener Zeit, so sehr sie wegen der sie charakterisierenden Darstellungen mit diesem Namen bezeichnet zu werden verdienen, doch im Grunde ebensosehr, ja noch viel mehr der Verherrlichung des Erlösers gewidmet. Nicht Maria ist die vornehmste Darstellung auf den Marienschreinen, sondern das göttliche Kind auf den Armen oder dem Schoße seiner Mutter, der Gekreuzigte, unter dessen Kreuz als Schmerzensmutter die Mutter des göttlichen Erlösers steht, und der in den Himmel aufgefahrene Gottmensch, der, auf seinem himmlischen Throne sitzend, seiner Mutter die Krone auf das Haupt setzt. Maria hat den Gottmenschen der Welt geschenkt, denjenigen, durch den allein den Menschen das Heil geworden ist, denjenigen, der durch seinen Tod am Kreuze alle Adamskinder erlöst und mit Gott versöhnt hat. Dieser Gedanke ist das Leitmotiv und der Grundton, die durch alle Marienretabeln des Mittelalters hindurchklingen, und die Formel, welche gerade den Bildern der allerseligsten Jungfrau und den Geheimnissen aus ihrem Leben ein besonderes Anrecht auf einen auszeichnenden Platz in den mittelalterlichen Altarschreinen verlieh.

V. DARSTELLUNGEN DER ENGEL, APOSTEL UND HEILIGEN

1. Engel. Engel erscheinen auf den Retabeln des Mittelalters und der Frührenaissance in der Regel nur als Nebenfiguren. Sie gruppieren sich lobsingend und anbetend um den Allerhöchsten, fangen als sog. Blutengel das aus den hl. Wunden des Gekreuzigten hervorströmende Blut in Kelchen auf, tragen die Waffen Christi, seine Leidenswerkzeuge, umgeben als Hofstaat die Gottesmutter mit dem Kinde, bilden ihr Geleite bei ihrem Einzuge in den Himmel, füllen anbetend, jubilierend, musizierend, inzensierend die Zwickel der Arkaden und die Giebelfelder, immer aber sind sie auch als Darstellung nur die dienenden Geister, oft sogar bloß ein Ornament.

Von den drei Erzengeln kommt Raphael auf Retabeln in Szenen meines Wissens nie, als Einzeldarstellung nur äußerst selten vor. Ein Beispiel bietet der bemalte Flügel eines heute zerstörten Retabels auf Rittergut Oberhof bei Frankleben (Prov. Sachsen)[1]. Gabriel tritt überaus häufig auf der Darstellung der Verkündigung als Bote Gottes auf, als Einzelfigur dagegen begegnet auch er uns in den Retabeln nur ausnahmsweise, wie z. B. auf dem vorhin erwähnten Retabelflügel zu Frankleben. Michael tritt umgekehrt auf den Altarschreinen und Altartafeln selten in Szenen auf, oft dagegen als Einzelfigur. Am gewöhnlichsten ist er als Sieger über den höllischen Drachen dargestellt, doch kommt er auf den

[1] Münzenberger-Beissel II, 168. **Abb.** in Kd. der Prov. Sachsen, Kreis Merseburg, 42.

Retabeln des ausgehenden Mittelalters auch als „Seelenwäger" nicht selten vor. Ein gemaltes dreiteiliges Retabel im Pfarrhause von S. Pedro zu Tarrasa bei Barcelona zeigt in seinem überhöhten Mittelfeld unten die Einzelfigur des hl. Michael, oben das Erscheinen des Herrn zum Gericht. In dem linken Seitenfelde sehen wir oben den Engelsturz, unten den hl. Michael, dem hl. Petrus Seelen zuführend. In dem Seitenfeld zur Rechten ist oben des hl. Michael Erscheinung in der Höhle des Monte Gargano dargestellt, unten die Befreiung der Seelen aus dem Fegfeuer Die Predella des Retabels enthält drei Szenen aus dem Leiden des Herrn (Geißelung, Beweinung und Auferstehung).

Ein dem Retabel zu Tarrasa verwandter Altaraufsatz befindet sich in der ehemaligen Kathedrale zu Elne in Südfrankreich, in S. Miguel zu Cruilles (Prov. Gerona) und in einer der Chorkapellen der Kathedrale zu Murcia, von denen die beiden ersten ausgesprochen den Charakter katalonischer Arbeiten an sich tragen, der dritte dagegen italienisch beeinflußt erscheint. Auch das Bischöfliche Museum zu Vich besitzt ein interessantes gemaltes Michaelsretabel derselben Art. Gleich den anderen dreiteilig, weist es in seiner mittleren Abteilung unten die Einzelfigur des Erzengels, oben eine Darstellung der Kreuzigung auf. Von den vier Feldern, in welche die beiden seitlichen Abteilungen gegliedert sind, erzählen drei die Legende von des hl. Michael Erscheinung auf dem Monte Gargano, im vierten ist derselbe als „Seelenwäger" dargestellt. Die Predella des Retabels hat in fünf Feldern ebenso viele Einzelfiguren von Heiligen.

Ein anstatt mit Malereien mit geschnitztem Bildwerk ausgestattetes Beispiel aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts ist das großartige Hochaltarretabel in S. Miguel zu Saragossa (Tafel 306), in dem sich um die prächtige Figur des Erzengels, der im Begriff steht, den höllischen Drachen mit der Lanze zu durchbohren, Szenen gruppieren, welche die Wirksamkeit des hl. Michael im Himmel und auf Erden schildern; wohl das hervorragendste Michaelsretabel, das überhaupt geschaffen wurde. Auffallend ist, daß unter so überaus zahlreichen Retabeln, welche von den mittelalterlichen deutschen und flämischen Meistern angefertigt wurden, trotz der Vorliebe, welche dieselben für Retabeln mit szenischen Darstellungen bekunden, sich kein Gegenstück zu diesen spanischen Michaelsretabeln findet.

2. Apostel. Sehr gebräuchlich war es, auf den Retabeln die Apostel darzustellen. Sie waren vom Herrn als die Boten seines Reiches erwählt, waren von ihm beauftragt worden, das Evangelium des Friedens, den Gekreuzigten und das dem Kreuze entspringende Heil allen Menschen zu verkünden. Christus hatte sie zu seinen Stellvertretern gemacht, ihnen wunderbare übernatürliche Vollmachten gegeben, in ihre Hand gleichsam die Früchte seines Kreuzesopfers niedergelegt, damit sie dieselben den Menschen vermittelten und ausspendeten und ihnen insbesondere die Gewalt und den Auftrag gegeben, in der Eucharistie zu seinem Gedächtnis das Opfer, das er am Kreuze blutig dargebracht, unblutig zu erneuern. Er hatte die Apostel zu Hirten seiner Herde aufgestellt, sie bevollmächtigt, dieselbe zu leiten und dem Himmel zuzuführen und ihnen verheißen, daß sie, wie sie der Welt sein Reich und das ewige Heil verkündet hatten, einst mit ihm auch die Welt richten würden. Die Apostel aber waren, getreu dem ihnen gewordenen Befehl, hinausgezogen und hatten, wohin sie kamen, den Baum des Kreuzes aufgepflanzt, damit die Menschen unter seinen Zweigen ein Heim, in seinem Schatten übernatürliche Kühlung und Labung, in seinen Früchten übernatürliche Kraft und übernatürliches Leben fänden. Und so war durch ihre

Vermittlung der sündigen Menschheit das in und durch Christus ihr gewordene Heil zugeflossen, durch ihre Wirksamkeit hatte sich das Angesicht der Erde erneuert, sie selbst aber hatten ihre Hingebung an den Gottmenschen und ihre Treue gegenüber seinem Auftrage mit dem Martyrium besiegelt, hatten durch ihren für Christus erlittenen Tod an sich selbst Christi Opfer am Kreuze gleichsam erneuert. Wenn also irgend jemand, dann waren zweifellos vor allem die Apostel der Ehre würdig, daß ihr Bild dort angebracht werde, wo Christus immer wieder in der hhl. Eucharistie gegenwärtig wird und durch den Priester das Opfer, welches er einmal am Kreuze vollzog, stets von neuem darbringt.

Die Apostel erscheinen auf den Retabeln entweder einzeln oder in ihrer Gesamtheit als das Kollegium der hl. zwölf Boten. Im zweiten Falle sind sie gewöhnlich um ihren König Christus geschart. Einzeln begegnen uns auf den Retabeln namentlich die Apostelfürsten, dann Johannes, Jakobus d. Ä. und Andreas. Die übrigen Apostel treten für sich allein seltener auf ihnen auf, und zwar meist nur dann, wenn sie als Patron einer Stadt, einer Kirche, einer Zunft, eines Altares einer besonderen Verehrung sich erfreuten, oder wenn der Stifter des Retabels zu ihnen als seinen Patronen eine besondere Andacht hatte.

Als Kollegium der zwölf Boten kommen die Apostel auf den Retabeln, die sich aus dem 12. und 13. Jahrhundert erhalten haben, so oft vor, daß man diese Art ihrer Darstellung fast als charakteristisch für das Retabel jener Zeit bezeichnen kann. So fanden wir sie in ihrer Gesamtheit neben Christus auf den nordischen Metallretabeln, auf dem Koblenzer Retabel im Cluny-Museum, auf dem früher erwähnten gemalten Retabel der Sammlung Amatler zu Barcelona, den Emailretabeln im Museum zu Burgos und in S. Miguel in Excelsis, dem romanischen Retabel in S. Domingo de Silos, dem romanischen Steinretabel in St-Denis, dem älteren der beiden Retabeln aus Minden im Kaiser-Friedrich-Museum u. a. Auch im 14. und 15. Jahrhundert wird noch oft das Apostelkollegium auf den Retabeln dargestellt. Erinnert sei nur an die Retabeln zu Marienstatt und Oberwesel, an das Rosenheimer Retabel im Nationalmuseum zu München, an das jüngere Mindener Retabel im Kaiser-Friedrich-Museum u. a. Eine Ausnahme machen freilich die italienischen Retabeln, da in Italien schon auf den Altartafeln des 13. und 14. Jahrhunderts die zwölf Boten in ihrer Gesamtheit nur sehr selten abgebildet wurden. Es sind deren nur wenige, die sie uns als Kollegium zeigen, wie z. B. die Pala d'oro in S. Marco zu Venedig, das Silberretabel in der Kathedrale zu Pistoja, das Marmorretabel zu Castiglione di Olona[1] und die gemalte Altartafel in S. Maria zu Impruneta bei Florenz.

In den Altarretabeln des nördlichen Deutschlands und der nordischen Länder bildet das Kollegium der hll. zwölf Boten noch um den Ausgang des 15. Jahrhunderts ein beliebtes und dankbares Thema für den Schrein und die Flügel, wie zahlreiche Retabeln bekunden, die sich in Mecklenburg, Brandenburg, Hannover, Schleswig-Holstein, Dänemark und Schweden erhalten haben. Der Umstand, daß man dort nach wie vor sowohl im Schrein neben der Hauptgruppe als auch auf den Flügeln zwei Reihen kleinerer Einzelfiguren bevorzugte, war allerdings dem langen Fortleben des Motivs nicht wenig günstig, doch mag auch umgekehrt der Wunsch, das ganze Apostelkollegium im Schreine und auf den Flügeln wiedergegeben zu sehen, den Anlaß geboten haben, daß man bei diesen an zwei Figurenreihen so zäh festhielt. In der Predella der Retabeln kommen die hll. zwölf Boten im nördlichen Deutschland nur in vereinzelten Fällen vor, wie z. B. bei einem geschnitzten Flügelschrein zu Osterlügum in Schleswig-Holstein und einem ge-

[1] Abb. bei A. Venturi VI, 837.

malten zu Karthaus in Westpreußen. Häufiger begegnen wir ihnen in der Predella sächsischer Altarretabeln, so beim Retabel des Hochaltares der Marienkirche zu Zwickau, bei dem aus der Bartholomäuskirche stammenden Dreikönigenretabel im Vereinsmuseum zu Dresden, bei Retabeln zu Wyhra, Gersdorf, Hartha und Neundorf. Bei den süddeutschen und tiroler Altarretabeln des ausgehenden Mittelalters, bei denen die großen Maßverhältnisse des Figurenwerkes des Schreines es nicht gestatteten oder es doch wenigstens sehr schwierig machten, alle Apostel im Schreine selbst und auf den Flügeln unterzubringen, erhielten dieselben ihren Platz der Regel nach in der Predella, doch stellte man sie gern, um sie besser in diese einordnen zu können, als Halbfiguren dar, hier in Malerei, wie beispielsweise bei dem Hochaltarschrein in der Pfarrkirche zu Tiefenbronn, dem Retabel aus Wolfskehlen im Museum zu Darmstadt (Tafel 330), dem Hochaltarretabel der Jakobskirche zu Rothenburg o. d. T., dem Retabel zu Thalheim in Württemberg, dem Flügelschrein der Ulrichskapelle zu Adelberg in Württemberg u. a., dort in Schnitzwerk, wie bei dem Hochaltarretabel zu Blaubeuren, dem Issenheimer Schrein im Museum zu Kolmar, dem Flügelschrein aus S. Maria Calanca im Historischen Museum zu Basel, dem Schrein des Herlein in der Blasiuskirche zu Bopfingen u. a.[2].

Auch bei einigen späten flämischen Altarschreinen, wie bei einem in Hamburger Privatbesitz befindlichen, dem Hochaltarretabel der Johanniskirche zu Osnabrück und dem schönen Retabel in der Pfarrkirche zu Güstrow in Mecklenburg sehen wir die Apostel in einer Art von Predella. Sie befinden sich hier in Nischen und erscheinen bei dem ersten thronend, bei den beiden letzten, bei denen sie beiderseits von einer Statuette Christi angeordnet sind, stehend[3]. In Form von Brustbildern sind die Figuren Christi und der Apostel in der Predella eines flämischen Retabels aus Ollomont im Luxemburgischen, das sich jetzt im Museum des Parc du Cinquantenaire zu Brüssel befindet, angebracht. Im Schreine selbst steht das Apostelkollegium bei dem Retabel der Beghinenkirche zu Tongern und dem noch dem 14. Jahrhundert angehörenden Steinretabel in der Kirche der hl. Dymphna zu Gheel bei Antwerpen.

Wie es bei den englischen Altarretabeln mit der Darstellung des Apostelkollegiums stand, muß dahingestellt bleiben. Die Zahl der französischen gotischen Retabeln, welche die hll. zwölf Boten in ihrer Gesamtheit zeigen, ist nicht groß, doch darf nicht außer acht gelassen werden, daß manche, auf denen das Apostelkollegium dargestellt war, zugrunde gegangen sein mögen. Von Altaraufsätzen dieser Art aus der letzten Zeit der Gotik nenne ich ein in sieben Arkaden gegliedertes Steinretabel zu Mont-St-Martin (Meurthe-et-Sarthe), das unter der mittleren jener Arkaden den thronenden Erlöser, unter den übrigen je zwei Apostel enthält, ein Steinretabel zu Thaumiers (Cher), auf dem Figuren Christi und der Apostel in dreizehn mit Eselsrückenbogen abschließenden Flachnischen angeordnet sind, ein in zwei Zonen aufgeteiltes Steinretabel zu Ahun (Creuse), dessen untere Zone in jedem seiner sechs, von verkoppelten Spitzbogen bekrönten Felder je zwei Apostelfiguren aufweist, den Altarschrein zu Praslins (Aube), in dem sich beiderseits an die überhöhte Mittelabteilung, die den Heiland am Kreuze zwischen Maria und Johannes umschließt, unter drei eselsrückenförmigen Arkaden je sechs geschnitzte Apostelfiguren anreihen (Tafel 259), sowie das geschnitzte Retabel zu St-Maurice-le-Vieil (Yonne), in dem die Apostel gleichfalls beiderseits einer Kreuzigungsgruppe angebracht, über den Arkaden aber, unter denen sie stehen, links kleine Passionsszenen, rechts das Begräbnis des Herrn, seine Auferstehung, sein Abstieg in die Vorhölle und seine Begegnung mit Magdalena dargestellt sind. Ein Altaraufsatz aus der Zeit der Frührenaissance, der in fünf rundbogigen, durch zierliche Kandelabersäulchen getrennten Flachnischen die teils zu drei, teils zu zwei nebeneinander-

[2] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 56 58 66 72; bei Schütte, Tfl. 1 2 62.

[3] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 76; II, Lief. 9, Tfl. 8; Lief 15, Tfl. 2.

gestellten Figuren Christi und der Apostel aufweist, findet sich im Museum zu Orléans. In der Predella sehen wir die Brustbilder des Salvators und der Apostel bei dem spätgotischen geschnitzten Passionsretabel zu Marissel bei Beauvais (Tafel 258). Ein französisches Retabel der Frührenaissance, das dieselbe Anordnung aufweist, ist das steinerne Passionsretabel zu Chaource (Aube) (Tafel 298).

Auf den spätmittelalterlichen spanischen Retabeln findet man die hll. zwölf Boten nicht allzu oft vollzählig dargestellt. Bei dem Hochaltarretabel der Stiftskirche S. Feliú zu Gerona (Tafel 193) und der Kathedrale zu Huesca (Tafel 223) schmücken sie den Unterbau, bei dem ersten in Gestalt fast lebensgroßer Figuren, bei demjenigen der Kathedrale zu Sevilla die mächtige Bekrönung. Bei zwei Nischenretabeln in S. Gil zu Burgos (Tafel 197) stehen sie in den tiefen Kehlen der Umrahmung, bei dem Steinretabel zu S. Coloma de Queralt (Tafel 219) am Sockel. Im Retabel selbst finden wir sie in S. Nicolás zu Burgos (Tafel 218); bei einem geschnitzten Frührenaissanceretabel in der Kathedrale zu Palencia sind sie in der Predella angebracht. Die vielbildigen spanischen Riesenretabel der Renaissance zeigen die Apostel bisweilen vollzählig in den Risalits, welche zwischen die szenischen Darstellungen eingeschaltet sind, wie das Retabel des Hochaltares der Kathedrale zu S. Domingo de la Calzada (Aragonien) und der Pfarrkirche zu Orduña (Viscaya).

Eine Besonderheit der Darstellung der hll. zwölf Boten als Kollegium besteht darin, daß dieselben bisweilen ein Buch oder ein Spruchband in der Hand tragen, auf dem je ein Artikel des Credo geschrieben ist. Es wird hierdurch die Legende zum Ausdruck gebracht, nach der jeder einzelne von ihnen einen bestimmten Satz des Apostolicums verfaßte. Auf einigen Retabeln haben sich zu ihnen Propheten gesellt. Bei einem Schrein der Marienkirche zu Gardelegen (Prov. Sachsen) und einem Flügelschrein zu Waltersdorf in Ostpreußen stehen die Apostel mit ihren Begleitern auf den Flügeln, während sie bei dem Hochaltarretabel der Marienkirche zu Osnabrück die Predella einnehmen. Ihre Reihenfolge beginnt stets mit Petrus, an den sich auf der Osnabrücker Predella die übrigen in folgender Ordnung anschließen: Andreas, Jakobus d. Ä., Johannes, Philippus, Bartholomäus, Johannes, Matthäus, Jakobus d. J., Simeon, Judas Thaddäus und Matthias. Neben Petrus steht Joel, neben den anderen sehen wir David, Isaias, Zacharias, Oseas, Jeremias, Malachias, Joel, Sophonias, Michaeas, Zacharias und Daniel[4]. Die Inschrift auf des hl. Petrus Spruchband lautet: Credo in Deum, Patrem omnipotentem, creatorem coeli et terrae, der entsprechende Spruch Joels: Ego Dominus vester et non amplius (2, 27). Bei Andreas lesen wir: Credo in Jesum Christum, filium eius unicum, Dominum nostrum, bei David, seinem Begleiter: Dominus dixit ad me, filius meus es tu (Ps. 2, 7) usw. Matthias schließt das Credo mit den Worten: Et vitam aeternam. Amen, wozu es bei Daniel heißt: Et multi de his, qui dormiunt in terrae pulvere, evigilabunt (12, 2). Die Inschriften der Spruchbänder sind auf dem Schrein zu Gardelegen, auf dem die Propheten vor den Aposteln stehen, in niederdeutscher Sprache gegeben. Sie lauten z. B. bei dem Propheten Jeremias und dem Apostel Petrus, die zueinander gehören: jheremias sprak: got da sprikt gi scullet my heten vader — sinte peter sprak: ik love in enen got vader almechtich schippere himmelrikes und ertrikes. David und Andreas verkünden: david sprak: du bist min sone hute ghebar ik dy — sinte andreas sprak: ik love in synen enbornen sone unsen heren jhesum cristum usw. Den Schluß machen Abdias und Matthias: abdjas sprak: des heren scal sin dat ryke (v. 21) — sinte matthias sprak: ik love my dat ewighe levent. Amen[5]. Auf den Flügeln des Göttinger Retabels im Welfenmuseum zu Hannover zeigt jeder Apostel zwei Begleitfiguren, einen Propheten und einen Kirchenlehrer, deren Spruch das Echo des betreffenden Artikels des Credo bildet;

[4] Münzenberger-Beissel II, 31. Joel und Zacharias sind in der Reihe der Propheten zweimal vertreten.

[5] Kd. der Prov. Sachsen, Kreis Gardelegen (Halle 1897) 73.

Halbbilder, die den fensterartigen Nischen des über den Aposteln gemalten Baldachinwerkes eingefügt sind[6].

Eine nur in deutschen und flämischen Schreinen des ausgehenden Mittelalters vorkommende Darstellung der hll. zwölf Boten ist die sog. Scheidung der Apostel. Sie entspricht dem im 13. Jahrhundert entstandenen und seitdem in manchen deutschen Diözesen eingebürgerten Feste der Divisio apostolorum und schildert, wie die Apostel auseinandergehen, um in aller Welt unter den Heiden die Botschaft vom Reiche Gottes zu predigen. Eines der interessantesten Beispiele bietet ein geschnitztes Altarretabel in der Sepultur des Domes zu Bamberg. Im Schreine erblicken wir sechs, auf jedem seiner festen Flügel je drei Apostel, doch sind alle in enge Beziehung zueinander gestellt. In der Mitte entspringt vor der Stadt Jerusalem am Fuße eines Baumes ein Quell, aus dem Johannes seine Reiseflasche füllt. Ein zur Linken des Lieblingsjüngers stehender Apostel reicht demselben ein Brot; zur Rechten erfrischt sich ein Apostel an dem mit seiner Flasche aus dem Quell geschöpften Wasser. Petrus reicht einem Gefährten die Hand zum Abschied. Im rechten Flügel schreitet ein Apostel auf den Apostelfürsten zu, wie um sich ebenfalls von ihm zu verabschieden; zwei andere umarmen sich vor dem Antritt ihrer Reise. Auch auf dem linken Flügel nehmen zwei Apostel voneinander Abschied, wobei einer derselben sich die Tränen trocknet, ein dritter daselbst hat sich bereits auf den Weg gemacht[7]. Anderen Beispielen der Szene der Scheidung begegnen wir auf einem flämischen Retabel zu Villers in Belgien (Schrein), dem Retabel eines Nebenaltares zu Schwabach (Flügel), einem Flügelschrein zu Molschleben in Sachsen-Koburg und Gotha (Schrein), einem aus der Sandkirche stammenden Flügelretabel im Museum zu Breslau (Flügel), dem Flügel eines zerstörten Retabels aus Herrenberg im Museum zu Stuttgart und der Predellatür eines Retabels zu Dertingen in Baden[8].

Retabeln mit szenischen Darstellungen aus dem Leben der Apostel scheinen nicht oft entstanden zu sein. Ein spanisches gemaltes Tafelretabel in der Kathedrale zu Tarazona enthält in den Seitenfeldern vier gemalte, ein englisches Retabel in der Kathedrale von Santiago fünf in Alabaster gearbeitete Szenen aus dem Leben des hl. Jakobus d. Ä. Gemalte szenische Bilder aus der Legende des hl. Jakobus d. J. und des hl. Philippus begegnen uns auf einem spanischen Retabel in der Kathedrale zu Huesca, Reliefs aus der Geschichte des hl. Petrus auf dem Hochaltarretabel der Kathedrale zu Vich. Acht große geschnitzte Begebenheiten aus dem Leben des hl. Paulus schmücken das prachtvolle Retabel des Hochaltares in S. Pablo zu Saragossa. In Sevilla finden sich in Schnitzerei ausgeführte Darstellungen aus dem Leben des hl. Petrus im Hochaltarretabel von S. Pedro. Gemalte Szenen aus der Legende des hl. Matthäus gibt es auf einem Retabel des Marietto di Nardo in den Uffizien zu Florenz, aus der des hl. Johannes Ev. auf einem Retabel des Giovanni di Bartolomeo Cristiani in S. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoja, gemalte Darstellungen aus der Geschichte des hl. Bartholomäus auf einer Altartafel der Bartholomäusbruderschaft in der Accademia zu Venedig. Geschnitzte Bilder aus dem Leben des hl. Matthias finden sich in einem flämischen Schrein zu Hulshout bei Antwerpen, gemalte auf den Flügeln des Matthiasretabels im Dom zu Xanten. Besonders bemerkenswert, weil sehr eigenartig, sind die geschnitzten Darstellungen aus der Legende des hl. Jakobus d. Ä., mit denen das Hochaltarretabel der Schloßkapelle zu Winnental bei Winnenden in Württemberg ausgestattet ist. Sie schildern, wie ein Jüngling, der mit seinen Eltern auf der Pilgerreise nach Santiago begriffen war, unterwegs fälschlich des Diebstahls verdächtigt und erhängt wird, aber durch die Macht des Apostels wunderbarerweise am Leben bleibt, während der falsche Ankläger durch ein zweites Wunder seiner Verleumdung überführt wird[9].

---

[6] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 16.
[7] Münzenberger-Beissel II, 49.
[8] Münzenberger-Beissel II, 9 56 176 201 235 238. Abb. der Molschlebener Relieftafel in Kd. Thüringens, Sachsen-Koburg und Gotha I, 144.
[9] Abb. bei Schütte, Tfl. 79.

Daß Darstellungen der Evangelisten in den Retabeln nicht fehlten, braucht kaum gesagt zu werden, doch treten sie in ihnen weniger häufig auf, als man erwarten sollte. Noch seltener gehören sie zu den Hauptbildern derselben, wie es beispielsweise auf einem Altarschrein aus Irlmünster im Nationalmuseum zu München, einem aus dem neuen Kloster zu Hannover stammenden Flügelschrein des Provinzialmuseums daselbst, dem Retabel der Katharinenkapelle des Domes zu Modena, dem Hochaltarretabel der Capilla del Obispo bei S. Andrés zu Madrid und der Pala d'oro in S. Marco zu Venedig der Fall ist. Auch wenn sie im Retabel selbst angebracht sind, haben sie gewöhnlich nur die Bedeutung von Nebenfiguren.

Gern setzte man die Evangelistenfiguren in die Predella. Gute Beispiele bieten die Predella des Hochaltarschreines im Münster zu Breisach mit ihren realistischen, charakter- und ausdrucksvollen Halbfiguren der schreibenden Evangelisten; der Unterbau des großartigen Annaretabels in der Kathedrale und die Predella eines der Nischenretabeln in S. Gil zu Burgos, in denen die Evangelisten, begleitet von ihrem Symbole, vor einem Schreibpult sitzen (Tafel 251 und 197); die Predella des Abundiusretabels in der Kathedrale zu Como, auf der in leichtem Relief ausgeführte Halbbilder der Evangelisten die Sockel der Säulchen des unteren Geschosses schmücken, während in den drei zwischen den Sockeln liegenden Feldern der Heiland mit dem Apostelkollegium dargestellt ist (Tafel 282); die Predella des Thomasaltares in der Kathedrale zu Sarzana, der Untersatz des an der Grenze der Frührenaissance stehenden Hochaltarretabels in S. Maria dei Servi zu Bologna (Tafel 361) und die Predella des Passionsretabels in der Stiftskirche zu St-Florentin (Yonne), um auch ein Beispiel aus Frankreich anzuführen. In Deutschland gab man den Evangelistenbildern ihren Platz auch wohl auf den Flügeln des Retabels oder, falls der Altar freistand, auf der Rückseite des Schreines. Auf letzterer finden sie sich beispielsweise bei Flügelschreinen zu Nonn und Gelbersdorf in Oberbayern. Die Evangelistensymbole kommen fast nur in Verbindung mit anderen Darstellungen, wie der Majestas, der Krönung Marias, der Glorie Marias, der Trinität u. ähnl. als Beiwerk derselben vor. Bei dem Hochaltarschrein in der ehemaligen Klosterkirche zu Cismar in Schleswig-Holstein haben sie ihren Platz in den Giebeln der Flügel. Auf der einigen norddeutschen Schreinen eigentümlichen Darstellung „der hl. Mühle", von der unten näher die Rede sein wird, erscheinen die Evangelisten in Menschen- bzw. Engelsgestalt, jedoch mit den Köpfen ihrer Symbole (Tafel 336).

3. Heilige. Von großer Bedeutung für das ganze religiöse Denken und Wollen des christlichen Volkes war im Mittelalter die Verehrung der Heiligen. In ihnen sah dasselbe die erhabensten Beispiele eines von Gottesliebe durchglühten, tugendreichen und heiligen Lebens und Wirkens, in ihnen strahlte ihm lichtvoll die Wundermacht der göttlichen Gnade entgegen, die aus gebrechlichen sündigen Menschen so Großes zu schaffen vermochte, in ihnen offenbarte sich ihm gleichsam sinnfällig und greifbar die Kraft und der Segen, der von Christi Kreuz in der Welt ausgegangen war; waren ja doch gerade die Heiligen die köstlichsten Früchte, welche der neue Lebensbaum des Kreuzes in so reicher Fülle gezeitigt hatte. Die Heiligen erschienen ihm als die starken Helden und Heldinnen, welche den schweren Lebensstreit mutig, standhaft und siegreich im Namen und in der Nachfolge Christi durchgefochten, Welt, Fleisch und Hölle in unablässiger Selbstüberwindung zu Boden geworfen und für Christus entweder Blut und Leben hingegeben oder

als Märtyrer der Liebe nach Christi Vorbild ihr Kreuz auf sich genommen und ein Leben der Entsagung und Opfer geführt hatten. Sie standen vor seinem geistigen Auge, wie sie im Glanze der Verklärung als auserwählte Freunde des Herrn und zum Lohn für ihre Verdienste als himmlischer Hofstaat mit den Chören der Engel um den Thron Gottes geschart waren. Sie waren beim Allerhöchsten im Verein mit dem Gottmenschen seine mächtigen Mittler, Helfer und Fürsprecher, zu denen es in seinen geistigen und leiblichen Nöten und Bedrängnissen immer wieder vertrauensvoll seine Zuflucht nahm. Begreiflich also, daß es denjenigen, die so groß, so erhaben und so mächtig vor ihm standen, denjenigen, die Gott so wunderbar und so herrlich vor den übrigen ausgezeichnet hatte, auch selber in gebührender Weise seine Verehrung zu bekunden sich bestrebte. Zu diesem Ende aber mußte es ihm ganz besonders entsprechend erscheinen, ihre Bilder auf den Retabeln anzubringen.

E i n e m Heiligen, den man heute sehr häufig im Retabel der Altäre antrifft, wird man freilich selbst noch in den Altarschreinen des ausgehenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts als Einzelfigur nur sehr selten begegnen, dem hl. J o s e p h , dessen öffentliche Verehrung erst durch Sixtus IV. (1471—1484) für die ganze Kirche angeordnet wurde.

Ich sage als Einzelfigur; denn bei den Szenen aus dem Jugendleben des Heilandes erscheint der heilige Joseph bereits auf den ältesten Retabeln, auf welchen diese Geheimnisse dargestellt sind. Beispiele später deutscher Retabeln, auf denen der hl. Joseph als Einzelfigur vorkommt, sind ein fränkischer Altarschrein in der Wallfahrtskirche zu Kevelaer, ein Altarschrein zu Wilkersdorf im Brandenburgischen, ein Flügelschrein zu Bettlern in Schlesien, der großartige Schrein mit dem Baum des Lebens in der Knutskirche zu Odense, das Werk des Lübecker Bildschnitzers Klaus Berg, ein gemaltes Flügelretabel im Museum zu Frankfurt und ein Flügelschrein zu Wörnersberg in Württemberg[1]. Ein Schrein zu Hessigheim, auf dessen Flügel gleichfalls eine Einzelfigur des hl. Joseph dargestellt war[2], ist nicht mehr vorhanden. Die Statuette des hl. Joseph am Schrein der Schloßkapelle zu Winnental bei Winnenden in Württemberg[3] ist erst bei einer jüngeren Restauration geworden, was sie heute darstellt[4].

Überaus häufig begegnet uns auf den mittelalterlichen Altarretabeln die Darstellung des h l. J o h a n n e s d. T., und zwar in allen Ländern. Begreiflich freilich. Unter allen Heiligen war gerade er allenthalben bei dem christlichen Volke der Gegenstand besonderer Verehrung, weshalb auch wenige Namen als Taufnamen so beliebt waren wie der des Täufers.

Johannes war für das gläubige Volk nicht bloß der hochbegnadigte Liebling Gottes, der von den Propheten verheißen, dessen Geburt durch Engelsbotschaft angekündigt, der von hochbetagter Mutter empfangen, der schon, bevor er das Licht erblickte, vom Heiligen Geist erfüllt und geheiligt, dessen Geburt durch ein großes Wunder ausgezeichnet wurde; nicht bloß das glänzende Muster einer unentweihten Reinheit, einer wunderbaren Demut und vollendeter Selbstverleugnung; nicht bloß

---

[1] Münzenberger-Beissel I, 134 196 202; II, 222 238.

[2] P. W. von Keppler, Württembergs kirchl. Kunstaltertümer 19.

[3] Münzenberger-Beissel II, 84.

[4] Über die Entwicklung der Verehrung des hl. Joseph vgl. O. Pfülf, Die Verehrung des hl. Joseph in der Geschichte in „Stimmen aus Maria-Laach" XXXVIII (1890 137 f. 282 f.

ein gewaltiger Bußprediger, der voll Mut und Unerschrockenheit sogar vor einen Herodes hintrat und ihn mahnte, von seinem Lasterleben abzulassen, nicht bloß ein heldenhafter Märtyrer, der in treuer Erfüllung seines Berufes für Gott sein Leben hingab. Er war weit mehr als alles das. Denn er war der Rufer in der Wüste, der dem Heiland den Weg zu bereiten die Aufgabe hatte, der auserwählte Vorläufer des Herrn, der diesen durch die Taufe im Jordan gleichsam in sein Erlöseramt einführen sollte, der große Prophet, der nicht wie die früheren den Messias nur im Geiste schauen und bloß aus weiter Ferne verkünden, der vielmehr ihn von Angesicht zu Angesicht sehen und mit seinem Finger auf das Gotteslamm zeigen durfte, das sich zum Opferlamm für das gefallene Menschengeschlecht machen und dadurch die Sünden der Welt wegnehmen wollte. Er war derjenige, von dem der Heiland selbst gesagt hatte, daß keiner unter den vom Weibe Geborenen größer sei als er. Johannes d. T. wurde gewöhnlich abgebildet, wie er auf das Lamm Gottes hinweist, das entweder neben ihm steht oder — und das war das gewöhnlichere — auf seiner Linken ruht. Auf den Retabeln in dieser Weise dargestellt, zeigte er nicht bloß auf das Gotteslamm hin, das einst die Welt erlöst hatte, sondern auch auf das eucharistische Opferlamm, das auf dem Altar das Kreuzesopfer erneuert.

Auf den Darstellungen des „Jüngsten Gerichtes", die uns bisweilen im Schrein, auf den Flügeln oder im Aufsatz der Retabeln begegnen, kniet Johannes d. T. gewöhnlich fürbittend zur Linken des Weltrichters, wie Maria zu dessen Rechten. Die sog. große Deesis („Fürbitte"), bei der Christus thronend zwischen Maria (rechts), Johannes (links) und je sechs Aposteln erscheint, eine vereinfachte Form des Gerichts, kommt auf Retabeln sehr selten vor. Ein schönes spätes Beispiel findet sich auf der Predella des flämischen Hochaltarschreines der Johanniskirche zu Osnabrück[5].

Die übrigen Heiligen, deren Darstellungen uns in den Retabeln des Mittelalters und der Frührenaissance begegnen, gehören allen Klassen und Ordnungen an. Märtyrer und Märtyrinnen, Bischöfe, Priester und Ordensleute, hl. Laien, hl. Frauen und hl. Jungfrauen sind unter ihnen vertreten. Manche dieser Heiligen kehren allenthalben in den Altarretabeln wieder; es sind diejenigen, deren Verehrung mehr oder weniger im ganzen Abendlande verbreitet war, wie die hll. Agatha, Agnes, Ambrosius, Anna, Antonius Eremita, Augustinus, Barbara, Benediktus, Christophorus, Klemens, Kosmas und Damian, Dominikus, Franziskus, Georg, Gregor d. Gr., Hieronymus, Joachim, Katharina, Klara, Laurentius, Luzia, Magdalena, Margareta, Martha, Nikolaus, Rochus, Sebastianus, Stephanus, Ursula, Vincentius u. a. Viele andere Darstellungen in den Retabeln geben jedoch Heilige wieder, deren Kult auf bestimmte Länder, bestimmte Gegenden, bestimmte Orte beschränkt war, sogar bisweilen sehr selten vorkommende, wenig genannte Heilige.

Sehr lehrreich ist in dieser Beziehung, was Deutschland und die in den deutschen Schreinen vorkommenden Heiligen anlangt, das ikonographische Verzeichnis zu dem so wertvollen Altarwerk Münzenberger-Beissels. In der überaus langen Reihe der Heiligen, die in ihm aufgeführt werden, wird man sehr vielen begegnen, deren Verehrung allgemein war, und die darum auch in italienischen, spanischen, französischen und englischen Retabeln vorkommen. Jedoch wird man in ihm auch eine große Zahl anderer antreffen, deren Kult örtlich sehr begrenzt war, und die über den engen Bezirk hinaus, in dem sie verehrt wurden, wenig, ja gar nicht bekannt waren. Da gibt es z. B. einen hl. Agilolfus, Albuin, Otto, Alwin und

[5] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 9, Tfl. 8.

Arbogast, eine hl. Bona, einen hl. Brandamus und Deodatus, eine hl. Dymphna, Emerita, Erentrud und Eutropia, einen hl. Gerebernus, Gero und Hildulph, eine hl. Humbelina, Jucunda und Julitta, einen hl. Clerinus, Madienus, Mestwin, Radian, Rasso, Sigisbert und Willehad, eine hl. Wuna, einen hl. Wunibald u. a., alles Lokalheilige, deren Verehrung sich auf ein sehr enges Gebiet beschränkte. Andere Heilige, deren Namen wir in dem Verzeichnis lesen, kommen zwar auf außerdeutschen Altarretabeln nur selten oder kaum vor, lassen sich jedoch auf den deutschen allenthalben nachweisen. Wie in Deutschland, so verhielt es sich aber ähnlich außerhalb Deutschlands bezüglich der in den Retabeln dargestellten Heiligen.

Auffallen könnte, daß sich in den mittelalterlichen Retabeln bisweilen Figuren finden, die nach den heutigen kirchlichen Bestimmungen in dieselben nicht aufgenommen werden dürfen. Es sind keineswegs alles kanonisierte Heilige, was wir in ihnen dargestellt sehen. Bisweilen sind es sogar Personen, die wir jetzt nicht einmal als Selige bezeichnen würden. Man hat indessen nicht außer acht zu lassen, daß die gegenwärtig bestehenden Vorschriften, nach denen ohne Ermächtigung seitens des Apostolischen Stuhles Bilder von nur Seligen auf dem Altar nicht aufgestellt werden dürfen[6], nicht auch schon im Mittelalter bestanden, wie denn auch der Unterschied zwischen Sancti und Beati, Heiligen und Seligen, damals noch keineswegs in allem geklärt war.

Wen die in den mittelalterlichen Retabeln angebrachten Heiligenfiguren darstellen sollen, ist sehr oft durch Beifügung des Namens des betreffenden Heiligen angegeben oder aus sonst einer Inschrift, von der sie begleitet sind, zu ersehen. Auch erhellt das häufig, zumal auf den späteren Retabeln, aus den Abzeichen, mit denen man die Figuren ausstattete, um sie durch dieselben zu charakterisieren, Gegenständen, die auf die Todesart der Heiligen, auf Ereignisse aus ihrem Leben, auf Wunder, die sie wirkten, auf ihren Stand u. ä. hinwiesen. Freilich sind diese Abzeichen uns heute nicht mehr in allen Fällen genügend verständlich. Auch sind sie bisweilen zu allgemein, so daß wir aus ihnen zwar allenfalls die Klasse oder den Stand des Heiligen, dessen Figur sie beigegeben sind, nicht aber seine Person bestimmen können. Fehlen erklärende Beischriften und Abzeichen oder geben uns letztere nicht den gewünschten Aufschluß, so wird man meist aus anderen Momenten die Figur des Heiligen mit mehr oder weniger Sicherheit zu deuten vermögen, wie z. B. aus dem Titel des Altares, zu dem das Retabel gehört, aus dem Namen des Stifters des letzteren, aus den volkstümlichen Andachten, die an dem Ort, wo sich dieses befindet oder befand, gepflegt wurden, aus den dort üblichen Taufnamen, aus Eigentümlichkeiten in der Kleidung und sonstigen Beigaben der Figur u. ä.

Besonders bemerkenswert sind einige Zusammenstellungen von bestimmten Heiligen, die namentlich in Altarretabeln deutschen und flämischen Ursprungs häufig sind, zum Teil sogar nur in diesen vorkommen, wie St. Anna Selbdritt, die hl. Sippe, die sog. Virgines Capitales, die vier Kirchenväter und die vierzehn Nothelfer.

St. Anna Selbdritt (S. Anna mettertia), eine Darstellung, die erst im ausgehenden Mittelalter auf dem Plan erscheint, sich aber dann rasch weit verbreitet, zeigt die hl. Anna zusammen mit Maria und dem Jesuskind. Die Gruppe kommt auf den Retabeln in mehreren Abwandlungen vor. Bald hält St. Anna Maria als Kind auf dem einen, das Jesuskind auf dem anderen Arm, bald trägt sie selbst nur das Marienkind, das aber seinerseits das Jesuskind auf den Armen hat, bald sitzen oder stehen Anna und Maria nebeneinander, das Jesuskind aber befindet sich entweder bei Maria oder bei Anna. In einem Schrein in der Stiftskirche zu Gelnhausen kniet Maria anbetend vor dem göttlichen Kinde, das die hl. Anna auf

[6] Decret. auth. n. 1097 (Entscheidung vom 28. Sept. 1658); AA. S. Sedis VII (1915) 389 (Entscheidung vom 24. Juli 1915).

ihrem Schoße hat[7]. Wie häufig die Darstellungen der hl. Anna Selbdritt in den deutschen Retabeln des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts waren, geht daraus hervor, daß sich in Schleswig-Holstein noch heute nicht weniger denn vierzehn mittelalterliche Flügelschreine vorfinden, auf denen wir ihr begegnen. Sie hat ihren Platz der Regel nach entweder im Schrein oder auf den Flügeln, seltener ist sie in der Predella angebracht. In einem Retabel des Präsidentenklosters zu Schleswig umrankt ein zierlicher Jessebaum die Gruppe. Bei einer wohl aus einem Retabel stammenden St. Anna Selbdritt-Darstellung im Bischöflichen Museum zu Paderborn hat sich zu den Figuren der hl. Anna, Marias und des Jesuskindes noch die der Mutter der hl. Anna, der hl. Emerentia, gesellt. In einem Schrein der Klosterkirche zu Preetz stehen hinter Anna, Maria und dem Jesuskind der hl. Joseph, der Gemahl Marias, und die drei legendären Ehegatten der hl. Anna[8].

Die heilige Sippe ist nur eine Erweiterung der Anna Selbdritt-Gruppe. Sie entstand, indem man zu dieser außer Joachim, Kleophas, Salomas und Joseph, wie das im Preetzer Schrein geschehen war, auch noch die beiden Marien, die Töchter des Kleophas und des Salomas mit ihren Gatten Alphäus und Zebedäus, sowie die der Ehe der beiden Marien entsprossenen Kinder, Jakobus d. J., Barnabas (oder Joseph Justus), Simon und Judas bzw. Johannes Ev. und Jakobus d. Ä., hinzufügte, so daß die Darstellung nun sechs Männer, vier Frauen und sieben Kinder umfaßte. Zur „großen Sippe" wurde diese „kleine Sippe", indem man als weitere Anverwandte des Herrn noch in sie aufnahm die Schwester der hl. Anna, Esmeria, die Tochter Esmerias, die hl. Elisabeth mit ihrem Gemahl Zacharias und dem Johanneskinde, Eliud, den Sohn der Esmeria, Emin, den Sprossen Eliuds, mit seiner Gattin Memelia und das Söhnchen beider, den hl. Servatius, den späteren Bischof von Tongern. Nach rückwärts vergrößerte man die Reihe, indem man ihr auch die Eltern der hl. Anna, Stolanus und Emerentia, beifügte. Gelangten alle diese Personen zur Wiedergabe, was freilich nicht immer der Fall ist, so umfaßte die Darstellung im ganzen siebenundzwanzig Figuren.

Die Sippengruppe baut sich gewöhnlich in der Weise auf, daß Anna und Maria mit dem Jesuskinde in der Mitte auf einer Bank sitzen, die anderen Frauen rechts und links von ihnen sitzend oder stehend dargestellt sind, die Männer den Hintergrund einnehmen, die Kinder endlich, die bisweilen durch ihre Attribute (Walkerstange, Schwert, Säge, Keule, Muschelhut und Reiseflasche, Kelch) näher gekennzeichnet sind, auf dem Arm oder dem Schoß ihrer Mutter ruhen oder im Vordergrund munteres Spiel treiben. Wenn dabei der kleine Jakob d. Ä. bisweilen auf einem Steckenpferd reitend dargestellt wird, so ist auch das Steckenpferd zweifellos als Attribut und Symbol gedacht. Es soll daran erinnern, daß der Heilige der Legende zufolge in der Schlacht bei Clavigo hoch zu Roß unter den gegen die Mauren kämpfenden Christen erschien und ihnen zum Siege verhalf[9]. Stolanus und Emerentia haben, wenn beigefügt, hinter den Männern ihren Platz. Über der Gruppe erscheint oft die Gestalt des segnenden Gottvaters[10].

Eines der frühesten Beispiele der „großen Sippe", wenn nicht gar das älteste, das sich erhalten hat, bietet das Sippenretabel aus der Schule Meister Wilhelms im Museum zu Köln, eine prächtige Schöpfung des frühen 15. Jahrhunderts. Mit seinen sechsundzwanzig Figuren zeigt es die hl. Sippe bereits völlig ausgebildet, doch fehlen noch im Verhalten der Kinder die genrehaften Züge, die sich in ihm bei den

[7] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 13, Tfl. 10, oben.

[8] Der Legende zufolge ehelichte Anna nach Joachims Tode den Kleophas und nach dessen Absterben den Salomas.

[9] In Spanien wird auf Grund dieser Legende der hl. Jakobus gern hoch zu Roß in voller Rüstung, das gezückte Schwert in der erhobenen Rechten, dargestellt.

[10] Wegen des Sippenbildes vgl. A. Schulz, Ikonographische Studien über die Sippe der hl. Jungfrau in „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit" XVII (1870) 313 f.; H. Detzel, Christl. Ikonographie II (Freiburg 1896) 78 f., besonders aber Münzenberger-Beissel I, 95 108 und die hier im ikonographischen Verzeichnis unter „hl. Sippe" II, 262 angeführten zahlreichen Beispiele.

Darstellungen aus der Spätzeit des Jahrhunderts und dem beginnenden 16. gewöhnlich mehr oder weniger geltend zu machen pflegen. Zu den schönsten und edelsten Darstellungen der hl. Sippe gehört die Sippengruppe im Musée du Parc du Cinquantenaire zu Brüssel, dem Überrest eines flämischen Altarschreines (Tafel 333). Die hl. Sippe kommt auf den deutschen Retabeln des späten 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts sehr oft vor. So gibt es beispielsweise allein in Lübeck nicht weniger als sechs Flügelretabeln aus jener Zeit, welche dieselbe aufweisen. Bei fünf derselben findet sie sich im Mittelschrein, bei dem sechsten auf einem Flügel der Predella. Außerdem ist dort noch eine siebente hl. Sippe, ein großes Schnitzwerk, vorhanden, welche die Mittelgruppe eines zugrunde gegangenen Retabels bildete. Daß die Darstellung in den deutschen Retabeln des ausgehenden 15. und des frühen 16. Jahrhunderts für die Maler wie die Bildschnitzer ein so beliebtes Thema wurde, hat seinen Grund zweifellos in dem außerordentlichen Aufschwung, welche die Verehrung der hl. Anna im ausgehenden Mittelalter in Deutschland nahm, und in der großen Verbreitung, welche die Andacht zu dieser Heiligen damals infolgedessen daselbst gewann.

Einer besonderen Verehrung erfreuten sich im späten Mittelalter in Deutschland die hl. Barbara, die hl. Katharina, die hl. Agnes, die hl. Dorothea, die hl. Magdalena und die hl. Margareta. Sie wurden deshalb auch besonders häufig auf den Altarschreinen dargestellt, und zwar bald einzeln für sich, bald zugleich mit einer oder mit mehreren der übrigen. So sind oft in den deutschen Retabeln zusammen angebracht die hll. Barbara und Katharina, die hll. Barbara, Katharina und Agnes, die hll. Barbara, Katharina, Agnes und Dorothea, die hll. Barbara, Katharina, Agnes und Magdalena, die hll. Barbara, Katharina, Agnes, Dorothea und Magdalena, die hll. Barbara, Katharina und Dorothea, die hll. Barbara, Katharina, Dorothea und Margareta u. a.[11]. Barbara, Katharina, Dorothea und Margareta nannte man die Virgines Capitales[12]. Es gab für ihre Verehrung ein eigenes Meßformular, die Missa de sanctis quattuor capitalibus virginibus. Die interessante Kollekte dieser Messe lautete: Deus qui sanctissimas virgines tuas Catharinam, Barbaram, Margaretham et Dorotheam per martyrii palmam ad coelos pervenire fecisti et beatissimae Mariae Magdalenae criminum veniam contulisti, praesta, quaesumus, ut earum intervenientibus meritis castitate decorari et a peccatorum nostrorum maculis mereamur absolvi[13]. Wie in den Altarschreinen, so hat sich, wie man sieht, auch in dieser Oration die bekehrte Sünderin Maria Magdalena den Virgines Capitales Barbara, Katharina, Margareta und Dorothea zugesellt.

Die vier großen lateinischen Kirchenlehrer, Ambrosius, Augustinus, Hieronymus und Gregor d. Gr. begegnen uns nicht bloß einzeln, sondern auch alle zusammen und gleichsam ein Kollegium bildend, oft auf den Retabeln des Mittelalters und der Frührenaissance. Eine der stattlichsten und schönsten Darstellungen derselben enthält der prächtige Hersbrucker Altaraufsatz im Germanischen Museum zu Nürnberg. Neben der Statue der Gottesmutter mit dem Jesuskinde, welche die Mitte des Schreines einnimmt, stehen links die ausdrucksvollen Figuren der hll. Gregor und Ambrosius, rechts diejenigen der hll. Hieronymus und Augustinus. Übrigens kommen die vier Kirchenväter als Hauptfiguren in den Retabeln seltener vor; häufiger erscheinen sie in ihnen als Nebenfiguren sowie bei Flügelretabeln auf den Außenseiten der Flügel, am gewöhnlichsten aber sind sie in der Predella dargestellt. Berühmt sind die großartig aufgefaßten geschnitzten Halbfiguren der vier Kirchenlehrer in der Predella des Retabels des Hochaltares der Kilianskirche zu Heilbronn (Tafel 330).

---

[11] Die Belege bei Münzenberger-Beissel, Ikonographisches Verzeichnis unter Barbara, II, 259.

[12] Capitalis = primus, praecipuus; vgl. Du Cange II, 133.

[13] Geschichtsbl. für die mittelrhein. Bistümer I (1883/84) 128.

Bisweilen bilden die vier Kirchenlehrer Gegenstücke zu Figuren der Evangelisten, wie z. B. auf dem Retabel der Kartause zu Miraflores bei Burgos, dem gotischen Retabel im Chorumgang der Kathedrale zu Malaga, dem Hochaltarretabel in S. Jerónimo zu Granada, in der Capilla del Obispo zu Madrid, dem Retabel des Abundiusaltares in der Kathedrale zu Como und des Hochaltares in S. Maria dei Servi zu Bologna (Rückseite) (Tafel 361), einem Flügelschrein zu Rieden in Württemberg, einem Altarflügel aus Köln im Museum zu Darmstadt, dem Altaraufsatz aus Irlmünster im Nationalmuseum zu München u. a. Auch hat man die Kirchenlehrer und Evangelisten wohl in der Weise miteinander in Verbindung gebracht, daß man den Figuren der vier Kirchenlehrer die Symbole der vier Evangelisten beigab, wie z. B. in einem Flügelretabel zu Bordesholm in Schleswig-Holstein, einem Altaraufsatz in der Johanneskirche zu Thorn und dem Altarschrein in St. Leonhard in Oberbayern (hier auf der Rückseite).

Darstellungen der hll. vierzehn Nothelfer lassen sich in Retabeln erst im endenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert nachweisen, es müßte denn ein gemaltes Triptychon im Konfirmandensaal der Jakobskirche zu Nürnberg, das nach Münzenberger aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammt, dieselben schon wiedergeben[14]. Seine Mitteltafel zeigt die Gottesmutter zwischen der hl. Katharina, Barbara und Margareta auf der einen, einem hl. Papst, dem hl. Nikolaus und einem zweiten hl. Bischof (Blasius?) auf der anderen Seite. Auf dem linken Flügel sind St. Eustachius, St. Pantaleon, St. Sebastian (Achatius?) und St. Georg, auf dem rechten St. Leonhard, St. Erasmus, ein Bischof (Abt Ägidius?) und St. Christophorus angebracht. Im ganzen sind es vierzehn Heilige, welche Maria umgeben. Daß unter ihnen solche erscheinen, welche in der gewöhnlichen Reihe der Nothelfer nicht vorkommen, ist von keinem Belang; es beweist nur, daß die endgültige Feststellung der zu den Nothelfern zählenden Heiligen erst allmählich erfolgte. In der Tat finden wir auch sonst die hll. Leonhard und Nikolaus an Stelle der hll. Cyriakus und Dionysius unter den Quatuordecim Adjutores oder Auxiliatores, wie diese in den Missalien des 15. Jahrhunderts bezeichnet zu werden pflegen[15]. Ein Papst begegnet uns unter den Nothelfern ebenfalls im Nothelferaltar der ehemaligen Zisterzienserklosterkirche Heilsbronn bei Nürnberg. Er wird hier wie auf der Nürnberger Tafel den Märtyrerpapst Sixtus darstellen; denn in einem Gebet zu den vierzehn Nothelfern aus dem Jahre 1519 wird auch Papst Sixtus unter denselben aufgezählt[16].

In den deutschen Altarschreinen aus dem Ende des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts sind die hll. vierzehn Nothelfer oft dargestellt worden. Allenthalben finden sich noch in Deutschland aus dieser Zeit Retabeln, auf denen dieselben uns begegnen, selbst fern im Norden, wie in Schleswig-Holstein, wo sich deren nicht weniger denn fünf erhalten haben, zu Halk, Hellwadt, Schwabstedt, Witting und Eckernförde[17]. Im Schrein und auf den Flügeln selbst sind die vierzehn Nothelfer beispielsweise angebracht bei dem Nothelferretabel in der ehemaligen Zisterzienserkirche Heilsbronn, auf dem vorhin erwähnten Triptychon im Konfirmandensaal von St. Jakob zu Nürnberg und auf einem aus dem Ägidienkonvent stammenden gemalten Triptychon im Museum zu Lübeck. Indessen ist diese Anordnung minder gewöhnlich. Öfter finden sie sich bloß auf den Flügeln, noch häufiger haben sie ihren Platz in der Predella, in die man sie ersichtlich mit besonderer Vorliebe einfügte. So sehen wir sie z. B. in der Predella bei einem Retabel der Liebfrauenkirche zu Halle,

---

[14] Münzenberger-Beissel I, 99.

[15] H. Weber, Die Verehrung der hl. vierzehn Nothelfer (Kempten 1886) 120. Vgl. auch W. L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au 15e siècle II (Berlin 1892) S. 198, n. 1761—1763.

[16] Abdruck des Gebetes bei Weber a. a. O. 112. Vgl. über den Nothelferkult auch „Tübinger Theolog. Quartalschrift" LXX (1888) 72 f.; St. Beissel, Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland während der zweiten Hälfte des Mittelalters (Freiburg 1892) 65 f.; H. Detzel, Christl. Ikonographie (Freiburg 1896) 560 f. und Ad. Franz, Die Messe im deutschen Mittelalter (Freiburg 1902) 171.

[17] Der letztgenannte steht heute im Thaulow-Museum zu Kiel.

bei Retabeln zu Flöha (Kgr. Sachsen), zu Schwabach in Bayern (Annaaltar), zu Gmünd (Heiliggeistkirche), Rieden (Seitenaltar), Steinkirchen, Mülhausen a. N. (Seitenaltar) und Hausen ob Urspring in Württemberg, zu Staudach in Oberbayern u. a.

Wie man Altäre errichtete und weihte zu Ehren aller Heiligen, so schuf man auch bisweilen Allerheiligenretabeln. Um ein Mittelbild herum sind bei ihnen Vertreter der verschiedenen Klassen der Heiligen der liturgischen Ordnung entsprechend gruppiert, Engel, Patriarchen und Propheten, Apostel, Märtyrer, Bischöfe und Bekenner, Jungfrauen und Frauen. Die Zahl dieser Heiligen ist auf den verschiedenen Retabeln sehr verschieden, weil sie von der Größe des Schreines abhängig war. Das Mittelbild besteht entweder in einer Darstellung der hhl. Dreifaltigkeit, bei der Gott Sohn gewöhnlich in der Gestalt des Gekreuzigten erscheint, wie auf einer ehemals als Altarbild dienenden Tafel in der Pfarrkirche zu Rosenheim in Oberbayern, einem Triptychon der Spitalkirche zu Aussee in Steiermark, dem bekannten für den Altar der Kapelle des Zwölfpfründnerhauses zu Nürnberg gemalten Allerheiligenbild Dürers, einem Triptychon des Bernaert van Orley in der Marienkirche zu Lübeck und einem geschnitzten Retabel zu Witting in Schleswig-Holstein[18], oder in einer Krönung Marias, wie auf dem interessanten Triptychon zu Mittelzell auf der Reichenau[19], dem Allerheiligenretabel im Dom zu Brandenburg und dem Hochaltarretabel in St. Jürgen zu Wismar[20], dem frühesten Beispiel, das uns auf den deutschen mittelalterlichen Schreinen entgegentritt und besonders darum interessant ist, weil es uns das Allerheiligenretabel bezüglich der Anordnung und Auswahl der in ihm anzubringenden Heiligen in seinen Anfängen zeigt.

Das großartige, von dem Lübecker Meister Klaus Berg geschnitzte Allerheiligenretabel der St.-Knuts-Kirche zu Odense in Dänemark (Tafel 332) zeigt drei freilich innerlich zusammengehörende Zentraldarstellungen übereinander, Marias Krönung, den Gekreuzigten und St. Anna mit Maria und dem Jesuskind (St. Anna Selbdritt). Horizontal verlaufendes Astwerk, das in der Mitte aus dem Kreuzesbaum hervorwächst, an den Seiten von einer Ranke, die aus einer Vase aufsteigt, ausgeht, scheidet den Schrein in vier Zonen. In der oberen ist, umspielt von Engelchen, Marias Krönung durch die hhl. Dreifaltigkeit dargestellt, rechts und links begleitet von Engeln, welche des Herrn Waffen, die Leidenswerkzeuge, tragen. Die zweite enthält links Heilige des A. Bundes, Johannes d. T., Moses, David, Patriarchen, rechts die Apostel. In der dritten sehen wir dort heilige Märtyrer, Papst Klemens, Albanus, Mauritius, Vincentius u. a., sowie den hl. Franziskus, der die Wundmale empfängt, hier hl. Bischöfe und Bekenner. In der untersten steht in der Mitte die Gruppe der hl. Anna Selbdritt, an die sich beiderseits hl. Jungfrauen und Frauen, Elisabeth, Katharina, Barbara, Ursula, Maria Magdalena u. a. anschließen. Das Ganze ist zugleich ein figurenreiches, lebensvolles, klar sich gliederndes Allerheiligenbild und ein wundervoller Hymnus auf Christi Menschwerdung (Anna Selbdritt), auf seinen Erlösungstod am Kreuz als die Quelle alles Heiles für die Menschheit (Christus am Kreuze) und auf die herrlichen, himmlischen Früchte des Kreuzestodes des Herrn, die Heiligen des A. und N. Bundes, die um das Kreuz geschart erscheinen und vor allem Maria, die erhabenste Frucht des Lebensbaumes (Marias Krönung).

Bei dem vorhin erwähnten Retabel zu Witting umzieht die Darstellung ein Rosenkranz, in dem je zehn kleinere Rosen mit einer größeren, auf der ein Kreuzchen ange-

---

[18] Abb. bei Matthäi, Tfl. XXXXII. Auch im Flügelschrein zu Zwätzen in Sachsen-Weimar (Abb. in Kd. von Sachsen-Weimar-Eisenach II, 238), in dem heute die Heiligen um ein bloßes Kreuz herum angeordnet sind, befand sich früher über dem Gekreuzigten zweifellos die Figur Gottvaters mit dem Hl. Geist. Die obere Partie der Darstellung ist gegenwärtig unvollständig.

[19] Abb. in Kd. von Baden I, 345.

[20] Abb. in Kd. von Mecklenburg-Schwerin II, 76.

bracht ist, abwechseln. Oberhalb des Kreuzes sehen wir in der Mitte Gottvater — die Taube fehlt heute —, links Maria mit dem Jesuskinde, rechts Engel. In den drei Figurenreihen unterhalb der Arme des Kreuzes gewahren wir links Patriarchen und Propheten des A. Bundes, hll. Märtyrer, darunter auch eines der bethlehemitischen Kinder[21], und hll. Jungfrauen, rechts die Apostel, hll. Bischöfe nebst hll. Bekennern und hll. Frauen, unter ihnen auch hier Anna Selbdritt. Den beiden Zwickeln oberhalb des Rosenkranzes ist als Füllung je ein Engel eingefügt, in den beiden untern knien betend Vertreter der streitenden Kirche, die im Gekreuzigten Heil und ewiges Leben suchen, links Personen geistlichen, rechts solche weltlichen Standes.

Beim Allerheiligenbilde Dürers schwebt oben über Gottvater, der den Gekreuzigten in seinen ausgebreiteten Händen hält, der Heilige Geist. Engel mit Leidenswerkzeugen umgeben die Gruppe der hhl. Dreifaltigkeit. Etwas tiefer knien rechts hll. Jungfrauen, Palmen in den Händen, an ihrer Spitze die Jungfrau der Jungfrauen, Maria, links männliche Heilige, geführt von Johannes d. T. Noch weiter unten breitet sich über Wolken eine glänzend entwickelte Versammlung von Seligen aus, die alle Stände und Klassen, vom Kaiser und Papst herab bis zum Bürger und Bauer sowie alle Geschlechter, Männer und Frauen, umfaßt. Dürers Allerheiligenbild ist ein sehr hervorragendes Kunstwerk, aber ein Andachtsbild im Sinne des Allerheiligenbildes des Retabels zu Odense und Witting ist es nicht mehr. Nur wenige der auf ihm wiedergegebenen Heiligen sind näher gekennzeichnet und erkennbar, alle übrigen sind lediglich generische Selige, bloß ideelle Vertreter der verschiedenen Ordnungen des Himmelreiches, nicht bestimmte Heilige, auf die sich die Verehrung des Volkes hinrichten konnte. Ganz unberücksichtigt blieben die Apostel. Es zieht schon, deutlich wahrnehmbar, ein neuer Geist und eine neue Auffassung durch Dürers im übrigen so herrliche Schöpfung.

Treuer hat den Charakter eines Andachtsbildes das Triptychon des Bernaert van Orley in der Marienkirche zu Lübeck bewahrt[22]. Im Mittelbild desselben ist oben nach dem bekannten Dürerschen Holzschnitt die hhl. Dreifaltigkeit dargestellt; unten knien in ihm anbetend über Wolken links weibliche Heilige, an ihrer Spitze Maria, rechts, angeführt vom hl. Johannes d. T., männliche. Hier wie dort sind die im Vordergrund befindlichen größeren Figuren durch Beifügung ihrer Attribute als bestimmte Heilige näher gekennzeichnet. Auf dem linken Flügel erblicken wir die Sibylle, welche den Kaiser Oktavian auf die Erscheinung Marias hinweist, auf dem rechten des hl. Johannes Ev. Vision auf Patmos.

Mittelalterliche Allerheiligenretabeln, deren Darstellungen so ausgesprochen den Charakter eines Allerheiligenretabels an sich tragen, wie es bei den angeführten deutschen Schreinen und Altartafeln der Fall ist, sind mir außerhalb Deutschlands keine bekannt geworden. Immerhin fehlt es wenigstens in Spanien und Italien nicht ganz an einigermaßen verwandten Bildungen. In Spanien gehört zu ihnen namenlich das die ganze Altarwand bis zum Gewölbe hinauf bedeckende Marmorretabel in S. Nicolás zu Burgos (Tafel 218). Es gliedert sich, wie früher gesagt wurde, vertikal in drei Abteilungen. Die mittlere, welche die doppelte Breite der seitlichen hat, enthält in der Predella eine Darstellung des letzten Abendmahles und des Gebetes am Ölberge, sowie die knienden Figuren des Stifters und der Stifterin. Über der Predella ist in ihrer ganzen Breite eine im Korbbogen abschließende hohe Nische angebracht, welche in der Mitte eine Statue des Patrons der

[21] Das hart am Kreuze angebrachte, unbekleidete Kind der zweiten Reihe soll die „Menschwerdung" symbolisieren (Zeitschrift XIII [1900] 39). Denn, so sagt man, auf dem durchaus gleichartigen Schwabacher Rosenkranzbild findet sich neben dem fraglichen Kinde auf einem um das Kreuz sich schlängelnden Spruchband die Legende „Die Menschwerdung". Allein diese Legende gehört zum Kreuz, nicht zu dem Kinde, das in der Linken ein Schwert trägt und deshalb nur als eines der Unschuldigen Kinder gedeutet werden kann. Abb. der Schwabacher Tafel in Zeitschrift XIX (1906) Tfl. 3.

[22] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 26.

Kirche, des hl. Nikolaus, rechts und links je vier von Baldachinen bekrönte Reliefdarstellungen aus dessen Legende umschließt. Auf die Nische folgt ein großes quadratisches Feld, das in einem von Engeln gebildeten Kranz die Szene der Krönung Marias umschließt. Unten durchbricht den Engelkranz die Figur des hl. Michael, in seinen vier Zwickeln sitzen die Relieffiguren der Evangelisten. Im Bogenfelde des Retabels thront die Figur des Salvators. Die Seitenabteilungen zeigen unten eine korbbogenschließende Nische mit einem Grabmonument. Über dieser Nische sind sie vertikal in je drei Unterabteilungen, horizontal in je sechs Zonen gegliedert. Von den achtzehn mit reichem Baldachinwerk versehenen Feldern, aus denen sich jede somit zusammensetzt, weisen beiderseits drei je zwei Apostelfiguren, zwei je einen Engel mit dem Stifterwappen auf. Die übrigen enthalten rechts die Figuren hl. Märtyrer, Bischöfe und Bekenner, links solche heiliger Jungfrauen und Frauen. Was nicht gestattet, das Retabel als Allerheiligenretabel in strengem Sinn zu bezeichnen, ist vor allem der Mangel an Geschlossenheit und Einheitlichkeit in der Anordnung der Darstellungen. Es fehlt eine klar zutage tretende, das ganze Bildwerk beherrschende und einigende Idee.

Auf einigen italienischen gemalten Altartafeln des 14. und 15. Jahrhunderts, deren mittlere Abteilung die Szene der Krönung Marias zeigt, gesellen sich zu den Engeln, welche unmittelbar den Thron umgeben, in den Seitenabteilungen gewissermaßen als Zuschauer und als Assistenten bei der Feier Heilige aller Ordnungen, Johannes d. T., Apostel, Märtyrer, Bischöfe, Mönche, hl. Jungfrauen und hl. Frauen. Als Beispiele seien angeführt eine „Krönung Marias" in den Uffizien zu Florenz, angeblich eine Schöpfung des Iacopo des Casentino (Tafel 245), ein denselben Gegenstand behandelndes Retabel eines unbekannten Meisters von 1420 in der Galleria antica daselbst, und die „Krönung Marias" des Lorenzo Monaco (Tafel 242) in den Uffizien. Eine der Schule des Pietro Cavallini entstammende dreiteilige Altartafel in der Galleria antica enthält ebenfalls in den Seitenfeldern eine figurenreiche Gruppe von Aposteln und anderen Heiligen, in der mittleren Abteilung aber die Darstellung der Verkündigung. Hier tritt deshalb der Charakter des Allerheiligenbildes noch mehr zurück als bei den drei andern, welche als Mittelbild die der Krönung Marias aufweisen. Am meisten erinnert noch an ein Allerheiligenbild das auf der Tafel 229 wiedergegebene Retabel des Duccio di Buoninsegna in der Opera del Duomo zu Siena, die Maria mit dem Jesuskind von Engeln und Heiligen umgeben zeigt.

Szenische Darstellungen aus der Lebensgeschichte oder der Legende der Heiligen kommen bei der Vorliebe, die man für Einzelfiguren hegte, auf den italienischen Retabeln aus der Zeit der Gotik wie der Frührenaissance nur in verhältnismäßig geringer Zahl vor. Ein gutes Beispiel aus dem 13. Jahrhundert ist das Magdalenaretabel in der Galleria antica zu Florenz[23]. In der Mitte der oben giebelförmig endenden Tafel steht Maria Magdalena, rechts und links sind übereinander je vier Begebenheiten aus ihrer Legende angebracht. Das etwas jüngere Cäcilienretabel der Uffizien, das vielfach, doch wohl mit Unrecht, Cimabue zugeschrieben wurde, weist im Mittelfeld die thronende hl. Cäcilia auf. Die acht Szenen aus der Geschichte der Märtyrin, welche die beiden Seitenabteilungen schmücken, sind auf zwei Reihen verteilt. Ein gemaltes Retabel in S. Croce zu Florenz zeigt unter und neben der Figur des hl. Franziskus zwanzig Ereignisse aus dem Leben dieses Heiligen, unter ihr acht, die in zwei Zonen angeordnet sind, rechts und links je sechs[24]. Ein Katharinaretabel in der Galerie zu Pisa hat beiderseits von der stehenden Figur der Heiligen übereinander je vier Szenen aus deren Legende. Auf dem schönen Retabel im Palazzo Communale zu S. Gimignano (Tafel 230) begleiten den thronenden Geminianus ebenfalls rechts und links je vier szenische Darstellungen aus dem Leben desselben, die aber hier wie bei dem vor-

[23] Abb. bei Venturi V, 93. [24] Abb. bei Venturi V, 95.

hingenannten Cäcilienretabel in zwei Zonen angeordnet sind. Vier geschnitzte Reliefszenen, Begebenheiten aus dem Leben des hl. Abundius, umgeben die Statue des Heiligen auf dem wiederholt genannten Frührenaissanceretabel des St. Abundiusaltares im Dome zu Como (Tafel 282); Szenen aus der Legende des hl. Nikolaus von Tolentino füllen die Seitenfelder und die Bekrönungen eines dem ausgehenden 15. Jahrhundert angehörenden spätgotischen Retabels des Heiligen im Museo Bianco zu Genua. Es sind nicht die einzigen Beispiele derartiger Altaraufsätze in Italien, indessen mögen die angegebenen genügen. Oft wird man solchen freilich weder unter den gotischen noch unter den Frührenaissanceretabeln daselbst begegnen. Häufiger kommen Darstellungen aus dem Leben von Heiligen in miniaturartiger Ausführung als Nebenbildwerk auf der Predella oder dem Sockel der Retabeln vor, wie z. B. bei dem Retabel in S. Maria zu Impruneta bei Florenz (Tafel 241), einem Retabel Orcagnas im S. Maria Novella daselbst, dem Marmorretabel des Bartolusaltares in S. Agostino zu S. Gimignano von Benedetto da Majano (Tafel 283), einem Retabel Orcagnas in der Galleria antica zu Florenz, einem Retabel des Andrea da Firenze in den Uffizien, einem Retabel des Sano die Pietro im Instituto di Belle Arti zu Siena, dem Retabel der Darstellung im Tempel in der Kathedrale zu Sarzana u. a.

Sehr beliebt war es im ausgehenden Mittelalter in Spanien, auf Retabeln, die einem Heiligen zu Ehren geschaffen wurden, mehr oder weniger reichlich Ereignisse aus der Legende desselben zu verherrlichen. Dieselben gruppierten sich regelmäßig beiderseits einer in der Mitte des Retabels angebrachten Einzelfigur des betreffenden Heiligen. Die Zahl dieser Retabeln, die sich dort erhalten hat, ist recht beträchtlich. Als Beispiele gemalter seien erwähnt, das Retabel der hll. Kosmas und Damian im Pfarrhause von S. Pedro zu Tarrasa (Tafel 252), das Retabel des hl. Martinus in der Kathedrale zu Barcelona, das Retabel des hl. Martinus, sowie das des hl. Dominikus im Museo municipál daselbst, die Retabeln des hl. Hieronymus im Museum zu Valladolid, der hl. Katharina in der Kathedrale zu Orihuela, des hl. Johannes d. T. im Musée des Arts décoratifs zu Paris, der hl. Katharina in der Kathedrale zu Tudela, der hll. Jakobus und Philippus in der Kathedrale zu Huesca. Andere finden sich in den Museen zu Vich und zu Valencia.

Die in der Mitte angebrachte Einzelfigur des betreffenden Heiligen besteht auch bei den gemalten Retabeln dieser Art bisweilen in einer in einer Nische oder auf einem vortretenden Sockel aufgestellten Statue. So bildet eine Statue der hl. Julia das Mittelbild eines großen, mit Szenen aus der Legende der Heiligen bemalten Retabels zu Argentoria bei Matoró (Provinz Gerona).

Ein hervorragendes, ganz in Holz geschnitztes Beispiel ist das prachtvolle Annaretabel in der Annakapelle der Kathedrale zu Burgos mit seinen Begebenheiten aus der Legende des hl. Joachim (Tafel 251) sowie das Hochaltarretabel in S. Pablo zu Saragossa mit acht Paulusszenen, in Stein ausgeführte sind das Laurentiusretabel des Hochaltares von S. Lorenzo zu Lérida, das Lucia- und das Ursularetabel in der gleichen Kirche, das Laurentiusretabel in der Pfarrkirche von S. Coloma de Queralt (Tafel 219), ein leider stark beschädigtes Retabel in S. Maria la Mayor zu Montblanch (Provinz Tarragona) und das Hochaltarretabel in S. Nicolás zu Burgos (Tafel 218).

Zugleich Passions- und Petrusretabel ist das in Holz geschnitzte, auf Tafel 256 wiedergegebene Retabel in der Pfarrkirche zu Orduna. Vertikal dreiteilig, horizontal zweizonig, enthält es in der oberen Zone drei Passionsdarstellungen, in der unteren die Figur des thronenden hl. Petrus (Mitte), den reichen Fischfang (links) und das Martyrium des Apostelfürsten (rechts).

In der Predella stehen gemalte Szenen aus dem Leben der hll. Fabian und Sebastian bei einem Retabel in der Ermita de S. Fabián y de S. Sebastián bei Cartejon de Monegros (Huesca), herrliche Reliefdarstellungen aus der Legende der

hl. Thekla bei dem großartigen Retabel des Hochaltares der Kathedrale zu Tarragona (Tafel 219).

In den mit szenischem Bildwerk geschmückten spanischen Retabeln der Frührenaissance und der Hochrenaissance herrschen durchaus Ereignisse aus dem Leben des Herrn und seiner hl. Mutter vor. Retabeln, in denen ausgiebiger Szenen aus dem Leben von Heiligen zur Wiedergabe gebracht wurden, scheinen in der Zeit der Renaissance an Beliebtheit verloren zu haben. Als Beispiele größerer Renaissanceretabeln, die noch reichlich mit derartigen Darstellungen versehen sind, seien genannt das Retabel des Hochaltares in S. Lorenzo zu Sevilla mit Szenen aus der Geschichte des hl. Laurentius und das prächtige Johannesretabel in S. Isabel zu Toledo mit Reliefszenen aus dem Leben des hl. Johannes des Täufers. Kleinere in Malerei ausgeführte Renaissanceretabeln des gleichen Charakters finden sich beispielsweise in der Magdalenenkapelle des Kreuzganges der Kathedrale zu Tarragona (Bilder aus dem Leben und der Legende der Kapellenpatronin) und in der Helenakapelle der Kathedrale zu Gerona (Darstellungen aus der Legende des hl. Kreuzes über und neben der Figur der hl. Helena).

Häufiger kam es vor, daß man in den Renaissanceretabeln an Stelle einer bloßen Figur eines Heiligen eine Begebenheit aus dessen Leben zur Darstellung brachte. Ein lehrreiches Beispiel bietet ein Renaissanceretabel in einer der Kapellen der Pfarrkirche zu Orduña. Horizontal in zwei Zonen, vertikal in drei Abteilungen geschieden, zeigt dasselbe im Mittelfeld der unteren Zone eine Statue der Gottesmutter, in den übrigen Feldern aber anstatt einer Einzelfigur je eine Szene aus dem Leben der hll. Petrus, Ildephonsus, Paulus, Jakobus d. Ä. und Johannes d. T. Zwei andere gute Beispiele sind zwei schöne Frührenaissanceretabeln in der Kathedrale zu Palenzia. Eines derselben enthält außer Passionsszenen, der Auferstehung des Herrn und der sog. Gregoriusmesse eine Darstellung des Martyriums des hl. Johannes Ev., der Enthauptung des hl. Johannes d. T. und zweier Momente aus dem Martyrium der hl. Agatha (Tafel 307). Auf dem zweiten Retabel in derselben Kathedrale sind außer den Brustbildern der Apostelfürsten, einer Pietà und der Anbetung des Jesuskindes durch die Weisen weiter in Reliefs wiedergegeben die Taufe des Herrn durch Johannes, das Martyrium des hl. Johannes Ev., das Martyrium des hl. Laurentius, der büßende Hieronymus und als Mittelbild „Maria bekleidet den hl. Ildephonsus mit der Kasel".

Unter den noch vorhandenen französischen Retabeln des Mittelalters und der Frührenaissance gibt es nur mehr wenige, auf denen uns szenische Darstellungen aus dem Leben eines Heiligen entgegentreten. Einige Szenen aus dem Leben des hl. Geremarus finden sich als Reliefs auf dem Retabel von St-Germer im Cluny-Museum, Begebenheiten aus der Legende des hl. Eustachius und des hl. Benedikt auf zwei aus St-Denis stammenden Steinretabeln des gleichen Museums (Tafel 208 und 209). Zu St-Thibault (Côte-d'or) hat sich ein Altaraufsatz erhalten, der unter rundbogigen benasten Arkaden in der Mitte den thronenden hl. Theobald, in den Seitenfeldern Szenen aus dem Leben des Heiligen enthält. Das Fragment eines Steinretabels des 14. Jahrhunderts im Cluny-Museum, das in zwei Zonen gegliedert war, weist Darstellungen aus der Geschichte des hl. Johannes d. T. auf. Ein aus der Kartause Champmol bei Dijon stammendes, 1391 verfertigtes köstliches Flügelretabel im Museum zu Dijon hat auf den Flügeln Statuetten, im Schrein dagegen unter zierlicher Architektur in vergoldetem Schnitzwerk das Martyrium der hl. Katharina (Mitte), die Enthauptung des hl. Johannes (links) und die Versuchung des hl. Antonius (rechts). Das spätgotische Retabel zu Le Crotoy (Somme) ist mit drei geschnitzten Szenen aus der Geschichte des hl. Honoratus, ein in der Mitte überhöhtes Retabel zu Varzy (Nièvre) mit dem gemalten Martyrium einer hl. Jungfrau, ein Steinretabel in der Kathedrale zu Névers in fünf Zonen mit Reliefbildern aus dem Leben des hl. Johannes d. T. geschmückt.

Französische Frührenaissanceretabeln mit Darstellungen aus dem Leben von Heiligen gibt es beispielsweise noch zu Crozon (Finistère), Fontaine-l'Abbé (Eure) und Ramousies (Nord). Das erste, ein Flügelschrein, enthält in vierundzwanzig Feldern ebenso viele Reliefdarstellungen aus dem Martyrium der zehntausend Ritter von Sebaste (Tafel 305), eine interessante, aber handwerksmäßige Arbeit, das zweite fünf Reliefszenen aus dem Leben des hl. Johannes d. T.[25], das dritte, das unter flämischem Einfluß geschaffen wurde, sechs Reliefs aus dem Leben eines hl. Bischofs. Eine Statue des Heiligen, dessen Leben im Retabel dargestellt war, wurde gewöhnlich nicht in diesem angebracht, wie es in Spanien üblich war, sondern, wie das Retabel von Ramousies lehrt, oben auf demselben.

Häufig sind in den englischen Alabasterretabeln szenische Darstellungen aus dem Leben des Heiligen, dessen Verherrlichung dieselben dienen sollten. Ein Retabel in St-Seurin zu Bordeaux, von dem sich allerdings nicht mehr das Gehäuse, wohl aber das Bildwerk erhalten hat, besteht aus zwölf Reliefbildern aus der Geschichte des hl. Severin. In Retabeln zu La Selle (Orne) und zu Borbjerg in Dänemark sehen wir Szenen aus der Legende des hl. Georg[26]. Darstellungen aus dem Leben des hl. Martin füllen das Alabasterretabel zu Génissac (Gironde), Reliefszenen aus der Legende der hl. Katharina das Retabel zu Vejrum in Dänemark[27]. Fragmente eines Katharinaretabels fand ich auch in der Pfarrkirche zu Fuenterrabía (Guipúzcoa). In keinem Falle bildet eine Einzelfigur des betreffenden Heiligen das Mittelbild des Retabels.

Auch in manchen flämischen Schreinen gibt das Bildwerk Begebenheiten aus Heiligenleben wieder. So begegnen uns im Katharinenretabel zu Linnich Szenen aus der Legende der hl. Katharina, im Antoniusaltar zu Kempen Darstellungen aus der Geschichte der hll. Jakobus, Antonius und Lambertus, in einem Schrein aus Wannebecq im Museum des Parc du Cinquantenaire zu Brüssel Gruppen aus der Legende des hl. Leodegar und der hl. Barbara, im Retabel zu Loenhout bei Antwerpen Szenen aus dem Leben des hl. Quirinus, in dem prächtigen Hochaltarretabel in der Kirche der hl. Dymphna zu Gheel bei Antwerpen Begebenheiten aus der Legende der hl. Dymphna[28], in dem Retabel von Ste-Waudru zu Herenthals bei Antwerpen Gruppen aus der Legende der hll. Krispinus und Krispinianus[29], in dem herrlichen St.-Georgs-Schrein im Museum des Parc du Cinquantenaire zu Brüssel Darstellungen aus der St.-Georgs-Legende[30].

In anderen flämischen Retabeln besteht das Bildwerk teils aus den in diesen so beliebten Passionsszenen, teils aus Szenen, die Heiligenlegenden entnommen sind, wie z. B. in dem Erasmusschrein zu Zülpich, dem Retabel des Märtyreraltares zu Xanten und dem schönen Dionysiusschrein in St-Denis zu Lüttich, dem ehemaligen Retabel des Hochaltares der Kirche. Bei den beiden letzteren haben die Darstellungen aus dem Leben der Heiligen ihren Platz in der Predella. Ein kleinerer, Antwerpener Altaraufsatz zu Ulkebüll auf Alsen hat im Schrein die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige und darüber als Nebenszene die Krönung Marias, auf den Flügeln in Relief die hl. Sippe, den Tod Marias, das Martyrium der hl. Katharina und die Gregoriusmesse. In dem flämischen Schrein zu Affeln in Westfalen finden sich außer Passionsgruppen Darstellungen aus dem Leben Marias, Szenen aus dem Leben des hl. Lambertus und eine Szene aus der Legende des hl. Antonius d. E. (Versuchung). Diese letzte ist im Schrein selbst in der niedrigen unteren Nische der linken Seitenabteilung angebracht, die Darstellungen aus der Geschichte des hl. Lambertus stehen teils auf dem rechten Flügel, teils in der unteren Nische der rechten Seitenabteilung, teils endlich in Form von Miniatur-

[25] Abb. in Congrès archéol. de France sess. LVI (1890) 370.
[26] Abb. in Zeitschrift XXIII (1910) 241.
[27] Ebd. 245.
[28] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 10, Tfl. 2 und 3.
[29] Abb. ebend. II, Lief. 11, Tfl. 1.
[30] Abb. ebend. II, Lief. 9, Tfl. 3.

grüppchen in den Kehlen der oberen Nische derselben, in welcher die Statue des hl. Lambertus aufgestellt ist.

Bei den deutschen Flügelretabeln kommen Bilder, welche Ereignisse aus dem Leben eines Heiligen wiedergeben, verhältnismäßig selten vor. Sie stehen gewöhnlich nicht im Schreine, sondern auf den Flügeln, während der betreffende Heilige als Einzelfigur im Schreine selbst angebracht ist. Auf der Mitteltafel finden sich szenische Darstellungen aus Heiligenlegenden fast nur bei gemalten Retabeln. So z. B. bei dem St.-Barbara-Triptychon im Museum der schlesischen Altertümer zu Breslau, das nicht nur auf den Flügeln Bilder aus der Legende der hl. Barbara hat, sondern auch auf der Haupttafel beiderseits der Einzelfiguren der hl. Barbara, des hl. Felix und des hl. Adauktus je zwei solcher zeigt; desgleichen bei der sog. Hedwigstafel in der Bernhardinskirche zu Breslau mit ihren zweiunddreißig Szenen aus der Geschichte der hl. Hedwig, von denen sechzehn auf das Mittelstück und je acht auf die Flügel entfallen. Als Beispiel eines Flügelretabels, das im Schrein und in der Predella geschnitzte szenische Heiligendarstellungen besitzt, sei der Aufsatz des St.-Georgs-Altares in der Pfarrkirche zu Kalkar genannt. Er weist im Schrein neun Bilder aus der Legende des hl. Georg auf, im Vordergrund als Hauptgruppe St. Georg, den Drachen tötend, in der Predella neben einer Grablegung als Mittelbild links das Martyrium des hl. Erasmus, rechts die Gregoriusmesse. Die Innenseiten der Flügel sind mit Szenen aus der Ursulalegende bemalt. Auf dem linken Flügel sehen wir die Abreise der Heiligen und ihre Ankunft in Rom, auf dem rechten ihr Martyrium[31].

Deutsche, mittelalterliche Schreine, die nur auf den Flügeln geschnitzte oder gemalte Begebenheiten aus Heiligenleben aufweisen, sind häufiger. Ich nenne als Beispiele nur das Hochaltarretabel zu Cismar in Schleswig-Holstein, das St.-Barbara-Retabel in der Marienkirche zu Danzig, das Johannesretabel in der Florianskirche zu Krakau, den Flügelschrein der Michaelskapelle zu Schwaz in Tirol, zwei Altarretabeln zu Waldburg in Österreich, das Flügelretabel aus Gerolzhofen im Nationalmuseum zu München und das Retabel des Rochusaltares in St. Lorenz zu Nürnberg[32]. Beim Rochusretabel in St. Lorenz steht im Schrein der hl. Rochus, in der Bekrönung der hl. Sebastian; von den Flügeln des Retabels ist der eine dementsprechend mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Rochus, der andere mit solchen aus der Legende des hl. Sebastian bemalt worden.

Das früheste, mit Szenen aus der Geschichte eines Heiligen geschmückte Retabel, von dem wir Kenntnis haben — und zwar das früheste nicht bloß in Deutschland, sondern überhaupt —, war der kostbare, mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Remaklus geschmückte Metallaufsatz, den Abt Wibald von Stabo um 1150 für den Altar des Heiligen anfertigen ließ[33].

VI. MORALISCHE UND SYMBOLISCHE DARSTELLUNGEN

Das Bildwerk, mit dem man im Mittelalter so reichlich die Kirchen auszustatten liebte, bezweckte in erster Linie die Verherrlichung Gottes, des Heilandes, der Gottesmutter und der Heiligen Gottes. Es sollte vor allem ein beständiger Lobgesang auf Gottes unendliche Majestät, auf die endlose Liebe Christi, auf die einzig dastehende Größe der allerseligsten Jungfrau und auf das heldenhafte Tugendleben der Heiligen sein. Indessen ging hierin seine Bedeutung und sein Ziel keineswegs auf. Es sollte vielmehr auch zur Belehrung des gläubigen christlichen Volkes dienen. Die Kirche sollte durch

[31] Abb. in J. A. Wolff, Die St. Nikolai-Pfarrkirche zu Kalkar (Kleve 1878) Tfl. 14—19.

[32] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 40; II, Lief. 10, Tfl. 1; Lief. 12, Tfl. 1 und 6; Lief. 14, Tfl. 1; Lief. 17, Tfl. 2.

[33] Vgl. oben S. 289.

die heiligen Darstellungen, mit der man sie schmückte, auch eine Biblia pauperum, ein Lesebuch, ein Katechismus in Bildern sein zur Unterweisung und Belehrung aller, die in das Gotteshaus und zum Gottesdienst kamen, besonders aber der pauperes, des schlichten, theologisch nicht geschulten Volkes. Es liegt aber auf der Hand, daß, wenn überhaupt das Bildwerk in den Kirchen diesen Doppelzweck hatte, der bildliche Schmuck des Altaraufsatzes erst recht von ihm eingegeben und beherrscht war. Darum kann es auch nicht auffallen, daß sich auf den mittelalterlichen Retabeln bisweilen sogar Darstellungen finden, die ersichtlich und ausgesprochen in erster Linie den Zweck haben, zu belehren, aufmerksam zu machen, zu ermuntern oder zu warnen. Es sind die moralischen und die symbolischen Darstellungen. Auch von diesen müssen daher wenigstens die wichtigsten und interessantesten hier mit einigen Worten besprochen werden. Beachtenswert ist, daß alle vornehmlich, einzelne sogar ausschließlich auf deutschen Retabeln vorkommen; vielleicht lediglich aus dem rein äußerlichen Grunde, daß die in Deutschland allgemein übliche Form des Flügelaltares reichlich Raum auch zur Anbringung solchen Bildwerkes bot, vielleicht aber auch in der stark auf Belehrung hingerichteten Art des deutschen Denkens und Wollens.

1. Moralische Darstellungen. An moralischen Bildern begegnen uns auf den mittelalterlichen Retabeln namentlich das Jüngste Gericht, die Darstellung der Kirche und der Synagoge, die klugen und die törichten Jungfrauen, die Todsünden, die Werke der Barmherzigkeit und die sog. Pestbilder.

Die Gerichtsbilder machen bisweilen die Hauptdarstellung des Retabels aus, so in Malerei auf dem berühmten Triptychon des Hans Memling oder des Rogier van der Weyden in St. Marien zu Danzig[1], dem aus der Laurentiuskirche zu Köln stammenden Triptychon Stephan Lochners im Kölner Museum[2] und einem Triptychon im Dome zu Paderborn[3]; in Schnitzwerk auf einem Flügelschrein zu Friesach in Kärnten und auf einem Retabel des Welfenmuseums zu Hannover. Auf dem letztgenannten ist unter anderem dargestellt, wie der Teufel eine Frau in den Höllenrachen reißt, die unter dem linken Arm eine Gans, in der rechten Hand einen Korb trägt, eine Warnung für diejenigen, welche über der Sorge für irdischen Besitz und Gewinn die ewigen Güter hintansetzen und vergessen.

Häufiger als im Schrein wurde das Gericht in der Bekrönung, auf den Flügeln und in der Predella dargestellt, doch war es dann natürlich kleiner und weniger figurenreich. In der Bekrönung angebracht, bestand es meistens nur aus dem Weltrichter, Maria und Johannes d. T. Am gewöhnlichsten schmückte man aber mit ihm die Rückseite des Retabels, wo es freilich nur angebracht werden konnte, wenn Altar und Retabel frei standen. Die Zahl der mittelalterlichen Altarschreine, die es auf der Rückseite zeigen, ist besonders in Süddeutschland, Österreich und der Schweiz groß. So gibt es Retabeln dieser Art noch zu Stöckenburg, zu Ulm (Münster), Schwendi und Königseggwald in Württemberg, zu Raventen, Ingolstadt (Liebfrauenkirche), Hohenfurch, St. Florian, Schliersee und Agathariedin Bayern, zu Meran, zu Salzburg (Kloster Nonnberg) und zu Hallstadt in Österreich, zu Stürvis und in S. Agatha bei Disentis in der Schweiz. Ein Beispiel aus Mittel-

[1] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 19.
[2] Abb. bei L. Scheibler und K. Aldenhoven, Kölner Malerschule (Lübeck 1894) Tfl. 38.
[3] Abb. in Kd. der Prov. Westfalen, Kreis Paderborn, Tfl. 61.

deutschland ist das Retabel des Hochaltares der Marienkirche zu Zwickau in Sachsen. Die Darstellung ist, wenn an der Rückseite des Schreines angebracht, stets in Malerei ausgeführt. Der Grund, die Schreinrückseite gerade mit dem „Gericht" zu bemalen, ist wohl in dem Umstand zu suchen, daß man vielfach hinter dem Altare die Beicht zu hören pflegte[4]. Der Blick auf das Bild sollte in dem Beichtenden die erforderliche Reuegesinnung anregen und befördern.

Nicht zwar eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes, aber doch eine ernste Mahnung zur Abkehr von der Sünde und zur Aussöhnung mit Gott durch eine reuige Beichte war das heute leider sehr beschädigte, interessante Bildwerk, welches die Rückseite des Schreines des Hochaltares in St. Jürgen zu Wismar schmückt. Es besteht aus drei übereinander angeordneten Feldern. Im oberen sieht man zwischen einem Teufel und einem Engel einen jungen Mann. Jener mahnt ihn, nach seines Herzens und der Welt Lust zu leben, dieser, vom Bösen abzulassen und sich zu Gott zu wenden. Dabei hält der Teufel ihn an einer goldenen Halskette fest, der Engel mit einer eisernen, die mitten um den Leib des Mannes geschlungen ist. Im zweiten Bilde steht wieder der Mann zwischen dem Teufel und dem Engel. Außerdem gewahrt man aber hier links einen Priester, der in einer Kapelle vor einem Marienbilde kniet und betet. Die der Darstellung angefügten Beischriften sind nur mehr zum geringen Teil lesbar. Aus den dem Teufel beigegebenen Worten: „Volghe mine lere de doet is di noch verne", geht aber zur Genüge hervor, daß der Teufel rät, die Buße aufzuschieben, da zu ihr noch Zeit genug sei, der Engel dagegen zum Gegenteil auffordert. Im dritten Bilde kniet der Mann vor dem Priester, auf dessen Spruchband man noch liest: un mit bicht bistu e . . . lös . . . Der Engel steht hier zwischen dem Mann und dem Teufel, der nun die goldene Kette lose in der Hand hält. Eine gute reumütige Beicht hat den Sünder, für den der Priester die Fürbitte Marias anrief, und der sich bekehrt hat, der Gewalt des höllischen Feindes entrissen[5].

Ein ernster Hinweis auf das den Menschen in und durch Christus bereitete und angebotene Heil und zugleich eine eindringliche Mahnung, zu bereitwilliger Annahme desselben und zu treuer Benutzung der Heilsgnaden war die Darstellung der Kirche und Synagoge. Auf dem Steinretabel von St-Germer im Cluny-Museum stehen diese beiderseits neben dem Bilde des Gekreuzigten, auf der aus Soest stammenden gemalten Altartafel erscheinen sie als Halbfiguren unterhalb der beiden Kreuzesarme (Tafel 224). Der schöne Flügelschrein der Katharinenkirche zu Schwäbisch-Hall zeigt sie auf den Flügeln der Überhöhung des Mittelfeldes, in dem die Kreuzigung dargestellt ist.

Die gleiche Bedeutung wie Kirche und Synagoge haben die in deutschen Retabeln des ausgehenden Mittelalters oft auftretenden klugen und törichten Jungfrauen. Beim Altaraufsatz zu Nieder-Lana in Tirol stehen sie in der Umrahmung des Schreines, bei dem Grabower Altar im Museum zu Hamburg in der Bekrönung, bei einem Schrein in der Kirche zu Waldeck auf den Flügeln. Am gewöhnlichsten erscheinen sie jedoch in Form von Halbfiguren in der Predella, und zwar in der Regel beiderseits von einem Brustbild Christi, der den klugen Jungfrauen das: Venite benedicti patris mei, den törichten das furchtbare: Amen dico vobis, nescio vos zuruft. So beim Flügelschrein des Hochaltares der Kreuzkirche zu Rostock, bei einem Retabel der Marienkirche zu Parchim in Mecklenburg, bei

---

[4] Die Synode von Regensburg aus dem Jahre 1588, welche verbietet, hinter den Altären oder in der Sakristei Beicht zu hören (tit. de sacr. poenit. [Hartzh. VII, 1065]), sagt ausdrücklich, daß solches in einem großen Teil der Diözese zu geschehen pflegte: Confessiones audire debent ne quidem in ecclesia nisi loco aperto et conspectu fidelium, non autem ut magna pars Ratisbonnensis dioecesis consuevit in sacrario vel post altaria. Im Jahre 1591 untersagt auch die Olmützer Synode (sess. 2, c. 9 [ibid. VIII, 344]), hinter den Altären oder in der Sakristei die Beichten entgegenzunehmen.

[5] Münzenberger-Beissel I, 79. Auch die Darstellung des Veronikatuches, die sich oft auf der Rückseite süddeutscher und österreichischer Altarschreine findet, bezweckte wohl hauptsächlich, zur Reue und Buße zu stimmen.

Retabeln zu Schöckingen in Württemberg, zu Corbetha in der Provinz Sachsen, zu Lehmke in Hannover, zu Klötkow in Pommern, zu Boslunde in Dänemark (Tafel 328). Bisweilen ist die Bedeutung der Darstellung dadurch verstärkt worden, daß mit ihr das Motiv der Kirche und Synagoge verbunden ist, indem die erste der klugen Jungfrauen, welche unmittelbar neben dem Heiland steht und als Anführerin der kleinen Schar erscheint, als Kirche, die erste der törichten auf der anderen Seite Christi als Synagoge charakterisiert ist. Jene tritt auf mit der Krone auf dem Haupt, in der rechten Hand den Kelch, in der Linken die Siegesfahne, diese mit herabfallender Krone und zerbrochener Fahne, in der Linken die Gesetzestafeln oder einen Bockskopf, die Augen verbunden. So finden wir es beispielsweise bei den Retabeln zu Rostock, Parchim, Boslunde.

Die Werke der Barmherzigkeit, im Retabel dargestellt, sollten ersichtlich die Gläubigen lebendig an den Wert erinnern, den die tätige Ausübung der Nächstenliebe in den Augen Gottes und für den ewigen Lohn besitzt. Sie kommen übrigens nur einige Male in den noch vorhandenen deutschen Altarschreinen vor, wie z. B. auf den Flügeln eines Schreines in der Spitalkirche zu Friedrichshafen und des Retabels des Altares in der Sakristei der Michaelskirche zu Hall. Indessen müssen ihnen die Armeseelenbilder zugesellt werden, denen wir mehrfach in den spätmittelalterlichen deutschen Retabeln begegnen. Denn diese sind nicht bloß als eine Mahnung zu einem tugendhaften Leben gedacht, sondern mehr noch und in erster Linie als Aufforderung, den leidenden Seelen in christlicher Liebe durch Werke der Barmherzigkeit, durch Gebet und das Meßopfer Hilfe und Erlösung zu bringen.

Solche Armeseelenbilder finden sich beispielsweise in der Predella eines Altarschreines der Rochuskapelle zu Nürnberg[6], eines Altaraufsatzes in der evangelischen Pfarrkirche zu Wimpfen am Berg in Hessen[7], eines Flügelretabels der Stadtkirche zu Geislingen[8], eines gemalten Triptychons im Dom zu Meißen[9], und eines Steinretabels zu Einen, Kreis Warendorf in Westfalen[10]. Andere Beispiele begegnen uns auf dem Flügel eines Schreins zu Auhausen in Bayern[11], auf einem aus Linnich stammenden Altarschreinflügel in Kölner Privatbesitz, im Schrein des aus St. Kassian zu Regensburg herrührenden Armeseelenaltares der Sammlung des Historischen Vereins daselbst[12], und — um auch ein außerdeutsches Beispiel zu nennen — auf dem St. Michaels-Retabel im Pfarrhause von S. Pedro zu Tarrasa in Katalonien. Die Predella des Meißener Triptychons zeigt die „Gregoriusmesse" zwischen zwei Armeseelenbildern. Auf dem Armeseelenbilde des Retabels zu Tarrasa erhebt links in einer Kirche ein Priester zur Wandlung die hl. Hostie, rechts befreit ein Engel Seelen aus dem Fegfeuer. Das Retabel zu Einen besteht aus zwei Zonen. Die obere ist dreiteilig, und enthält drei Passionsbilder, die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Beweinung. Die untere, die in fünf Felder aufgeteilt ist, hat dagegen solche nur in den drei mittleren, den Verrat, die Ecce homo-Szene und die Dornenkrönung; in dem ersten erblicken wir hier die „Gregoriusmesse", im letzten die armen Seelen im Fegfeuer[13]. Lassen schon diese Beispiele keinen Zweifel an der Bedeutung, welche die Armeseelenbilder auf den Retabeln haben, so sind hierfür noch lehrreicher und bezeichnender das ehemalige Linnicher Flügelbild und das Bildwerk des Regensburger Armeseelenaltares. Auf jenem erscheint in nächtlicher Landschaft die Erde gespalten; in ihrem Schlund gewahren wir eine Schar leidender Seelen. In den beiden unteren Ecken des Bildes knien betend die Stifter des Altares, Herr Werner zu Pallandt, seine Gattin Elveradt und sonstige Angehörige. Über ihnen ziehen sich den Rand des Abgrundes entlang zwei Spruch-

[6] Münzenberger-Beissel II, 54.
[7] Abb. in Kd. des Großh. Hessen, Kr. Heppenheim, Bild 10.
[8] Abb. bei M. Schütte, Der schwäb. Schnitzaltar, Tfl. 19.
[9] Münzenberger-Beissel II, 163.
[10] Ebend. II, 208.
[11] Ebend. II, 61.
[12] Ebend. II, 67.
[13] Kd. von Westfalen, Kr. Warendorf, II, 94.

bänder mit der Bitte: Adjuva nos Deus salutaris noster — Et propter gloriam nominis tui, Domine, libera nos. Von oben her schweben zu den armen Seelen vier Engel herab, von denen einer ein Brot, ein anderer eine Kanne mit Wein und einen Becher, der dritte ein Kleid, der vierte eine Schüssel mit Speise in den Händen hält. Es sind die Almosen, die den Hungrigen und Dürftigen zum Troste der Seelen des Läuterungsortes gespendet wurden, jenen zur leiblichen, diesen zur geistigen Erquickung. Ihre Wirkung offenbart sich im oberen Teil des Bildes, in dem zwei Engel in einem ausgespannten Tüchlein drei der Seelen vor das Angesicht Gottes tragen[14].

Das Regensburger Armeseelenretabel hat in der oberen Hälfte des Schreines eine geschnitzte Darstellung des Gerichtes. Unterhalb des Richters knien in der Mitte der Stifter und die Stifterin, hinter denen als Patrone die hll. Simon und Bartholomäus stehen. Zur Rechten erblickt man vor einem Gefängnis, in dem viele Seelen eingeschlossen sind, den Schmerzensmann, der dem Vater seine Wunden zeigt, und ihn um Erbarmen für die armen Gefangenen anfleht. Links sind Vertreter der Christenheit unter Marias Schutzmantel versammelt. Dieser oberen Zone des Schreines entsprechen auf den Flügeln vier geschnitzte Darstellungen. Sie geben die guten Werke an, wodurch man den armen Seelen Hilfe zu bringen vermag. Auf der ersten erhebt der Priester nach der Konsekration die hl. Hostie. Ein Engel trägt sie weg, wohl „auf den erhabenen Altar vor Gottes Majestät", um für die armen Seelen Linderung ihrer Strafe zu erlangen, eine Versinnlichung des mit Supplices te rogamus beginnenden Gebetes im Kanon der Messe nach der Wandlung und des darauffolgenden Mementos für die Verstorbenen. Auf einer zweiten der vier Darstellungen beten zwei Personen vor einem Feldkreuz für die armen Seelen. Neben dem Kreuz erhebt sich ein Pilgerhaus, welches sowohl an den geistlichen Nutzen der Wallfahrten als an das Werk der Barmherzigkeit: „Die Fremden beherbergen", erinnert. Zwei weitere Werke der Barmherzigkeit: „Die Nackten bekleiden" und „Die Hungrigen speisen", sind in der dritten und vierten Szene veranschaulicht. Die untere Hälfte des Schreines und der Flügel enthält vier eine Folge bildende Darstellungen. Die erste zeigt die armen Seelen im Fegfeuer, die zweite gibt einen Kerker wieder, in dem sich Gefangene befinden. In der dritten sieht man vier Engel, welche vier Gefangenen eine Pilgertasche, Kleider, einen Rosenkranz und einen Kelch bringen, Sinnbilder der für die armen Seelen verrichteten guten Werke. In dem letzten Felde endlich erscheint das Gefängnis leer; die Gefangenen, d. i. die armen Seelen sind erlöst[15]. Die tätige Liebe zu den Seelen des Fegfeuers durch Ausübung der Werke der Frömmigkeit und Barmherzigkeit hätte wohl kaum sinnfälliger dargestellt und kaum besser im Bilde empfohlen werden können, als das auf dem Linnicher Altarflügel und im Regensburger Armeseelenschrein geschehen ist.

Die Gebote Gottes finden sich heute nur mehr auf einem der mittelalterlichen deutschen Retabeln, einem gemalten Triptychon im Welfenmuseum zu Hannover, von dem obendrein bedauerlicherweise nur das Mittelstück auf uns gekommen ist. Dasselbe gliedert sich in sechs Felder, in denen das zweite, dritte, vierte, fünfte und sechste Gebot dargestellt sind. Über jedem Bilde schwebt ein Engel, der ein Spruchband, auf das das betreffende Gebot geschrieben ist, in den Händen hält. So über dem ersten derselben: Non adsumes nomen Dei in vanum, über dem zweiten: Memento, ut diem Domini sanctifices, über dem dritten: Honora patrem tuum et matrem tuam. Die Darstellungen sind auf Goldgrund ausgeführt und bestehen in Szenen aus dem Alten Testamente. Den Hauptpersonen derselben sind deren Namen beigefügt, dem ganzen Bilde aber ist eine dem Text der Vulgata entnommene erklärende Beischrift angefügt[16].

---

[14] Abb. in Zeitschrift VI (1893) Tfl. II. Der Alta., zu dem der Flügel gehörte, wurde 1429 gestiftet.

[15] Vgl. auch Münzenberger-Beissel II, 67.

[16] Vgl. auch Münzenberger-Beissel I, 67. Auch sonst hören wir von Tafeln, die mit Bildern bemalt waren, welche die zehn Gebote Gottes erläuterten, doch waren dieselben keine Retabeln.

2. Symbolische Darstellungen. Was die symbolischen Darstellungen anlangt, so trifft man die sonst in der mittelalterlichen religiösen Kunst so beliebten Tiersymbole auf den Retabeln des Mittelalters bemerkenswerterweise nur äußerst selten an.

Auf dem auch durch seine eigenartige Architektur einzig dastehenden Flügelretabel des Hochaltares zu Cismar sind in vier von den Giebeln, welche sich über den fünf Abteilungen eines Schreines erheben, in kreisförmiger Einfassung vier dieser Symbole dargestellt, der Löwe, welcher durch sein Brüllen die Jungen zum Leben erweckt, der Pelikan, welcher durch Besprengung mit seinem Blute die Jungen wieder lebendig macht, das Einhorn, welches zur Jungfrau flieht, und der Adler, welcher seine Jungen, von denen eines, ein unechter Sproß, ihm entfällt, in seinen Krallen der Sonne entgegenträgt. Sie symbolisieren Christus und sein Heilswirken. In dem mittleren Giebel sehen wir das Lamm Gottes.

Auf der Außenseite eines der äußeren Flügel des Retabels des Hochaltares der Heiligkreuzkirche zu Rostock sind der Löwe, der Pelikan, das Einhorn und der Phönix, der verjüngt aus seiner Asche ersteht, um eine Darstellung der thronenden Gottesmutter angeordnet. Die Umschriften, welche sie begleiten, lauten: Sum leo voce pia qua me petit ecce Maria (Löwe) — Pelicanus sum ego quia sanguine prosum (Pelikan) — Virgineis digitis capienda fit hec fera mitis (Einhorn) — Fenix flamma ferens sū eūt' corda (Phönix)[17]. Auf der Mitteltafel eines gemalten Altartriptychons zu Stams in Tirol umgeben Löwe, Einhorn, Phönix und Pelikan die Szene der Geburt des Herrn[18].

Auch die Darstellung des Gotteslammes findet sich nur selten auf den Retabeln des Mittelalters und der Frührenaissance. Als Mittelpunkt des Bildes erscheint dasselbe in der „Anbetung des Lammes", dem bekannten Triptychon, das die Brüder van Eyck für St. Bavo zu Gent schufen. Gewöhnlich aber nimmt es, wo es auftritt, eine untergeordnete Stelle ein, wie z. B. auf dem vorhin erwähnten Altarschrein zu Cismar, auf dem wir es in einem seiner Giebel fanden, oder auf dem großartigen Flügelschrein zu Blaubeuren, auf dem es zwischen Johannes d. T., den Evangelisten und dem hl. Benedikt auf der Außenseite der Predellatüre angebracht ist.

Oft erblickt man auf den Retabeln des ausgehenden Mittelalters, soweit es deutsche sind, die Arma Christi, die Waffen Christi, die Leidenswerkzeuge des Herrn. Auf außerdeutschen kommen sie weit seltener vor.

Da Christi Leiden und Sterben zur Erlösung der Menschen ein Kampf gegen Sünde, Teufel und Tod war, bildeten die Leidenswerkzeuge, die ihm sein Leiden und seinen Tod brachten, gleichsam die Waffen, deren er sich bediente, um jene drei Todfeinde des Menschengeschlechtes zu Boden zu schlagen und so über sie den Sieg davonzutragen. Weil aber das Meßopfer die unblutige Erneuerung des Kreuzesopfers ist und deshalb auch eine Erneuerung jenes großen Kampfes darstellt, den der Gottmensch in seinem Leiden und besonders am Kreuze zur Befreiung der gefallenen Menschheit auf sich nahm, war eine Darstellung der Leidenswerkzeuge im Altarretabel gewiß ebenso berechtigt wie sinnvoll und ein eindringlicher Hinweis auf den Charakter der am Altar sich vollziehenden heiligen Handlung[19].

---

[17] Abb. im Kd. von Mecklenburg-Schwerin I, Tfl. zu S. 180. Die Beischrift zum Phönix ist nicht verständlich.

[18] Abb. in Zeitschrift XVIII (1905), Tfl. X. Zwei Tafelgemälde des 15. Jahrhunderts, auf denen sich die vier Symbole gleichfalls um ein Bild der Geburt Christi gruppieren, befinden sich in der Lorenz- und in der Sebalduskirche zu Nürnberg.

[19] Die Liturgiker des 12. und 13. Jahrhunderts deuten darum auch die liturgischen Gewänder bisweilen als die Waffenrüstung des Priesters. Der Priester ist ihnen zufolge als Stellvertreter Christi am Altare ein Kämpe,

Übrigens kommen die Arma Christi nie als selbständige Darstellung in den Retabeln vor. Am häufigsten erscheinen sie in Verbindung mit dem Schmerzensmann und der sog. Gregoriusmesse[20]. Auf der Rückseite des Hochaltarschreines der Katharinenkirche zu Schwäbisch-Hall gehören sie zu einer Darstellung der ehernen Schlange, dem Vorbild des Kreuzesopfers, beim Hochaltarretabel im Dome zu Meißen sind sie oberhalb der in der Predella befindlichen Gruppe der Beweinung im Sockel des Hauptbildes des Schreines, einer Krönung Marias, angebracht. Im Altarschrein zu Nieder-Lana in Tirol sehen wir sie beiderseits von der Darstellung Gottvaters, der den Leichnam seines Sohnes auf dem Schoße hält, in der Bekrönung des Hochaltaraufsatzes zu Churwalden in der Schweiz neben dem Gekreuzigten, in einem Altarschrein zu Usedom (Pommern), in der Marktkirche zu Einbeck (Hannover) und zu Engetofte in Dänemark vervollständigen sie eine Rosenkranzdarstellung (Tafel 268). Im Hochaltarschrein der St. Knuts-Kirche zu Odense und dem Triptychon Rogiers van der Weyden im Dom zu Lübeck fanden wir sie auf einem Allerheiligenbilde[21]. Auch Dürers Allerheiligentafel zeigt die Arma Christi.

Wenn die Waffen Christi zum Schmerzensmann oder zur Gregoriusmesse gehören, sind sie freischwebend um dieselben gruppiert. Auch ist dann die Zahl der Waffen gewöhnlich sehr groß, weil der Begriff Leidenswerkzeug in seiner weitesten Bedeutung genommen ist. Man sieht dann nicht bloß das Kreuz, die Geißelsäule, die Geißel, die Lanze, den Schwamm, die Nägel, die Dornenkrone, sondern auch Stricke, eine Leiter, eine Zange, eine Laterne, den Hahn, den ungenähten Rock, die Würfel, das Lendentuch des Herrn, die Faust des Schergen, der dem Heiland den Backenstreich gab, die Silberlinge, den Kopf oder das Brustbild des Judas, des Soldaten, der den Erlöser verspottete, des Petrus, der ihn verleugnete, des Kaiphas, des Herodes, des Pilatus, das Schweißtuch der Veronika u. a. um den Schmerzensmann herum angeordnet. Kurz alle Geheimnisse und Momente des bitteren Leidens sind durch irgendwelche auf sie bezügliche Gegenstände sinnbildlich angedeutet, so daß die Darstellung des „Schmerzensmannes" und der „Gregoriusmesse" gewissermaßen einen symbolischen Abriß der ganzen Leidensgeschichte bietet.

In allen anderen Fällen werden von Engeln die Leidenswerkzeuge getragen, die im Engetofter Schrein zugleich einen Schild mit je einer der fünf heiligen Wunden halten, während im Usedomer Retabel fünf Engel Schilde mit den hl. Wunden, vier andere aber Leidenswerkzeuge in den Händen haben. Die Zahl der Waffen Christi ist, wenn sie von Engeln gehalten werden, stets gering. Bisweilen beschränken sie in diesem Falle sich sogar auf nur zwei, immer aber umfassen sie bloß die hauptsächlichsten, wie das Kreuz, die Dornenkrone, die Lanze, das Rohr mit dem Schwamm und die Geißelsäule.

Eine merkwürdige symbolische Darstellung, die wir in mehreren Altarschreinen Norddeutschlands antreffen, ist die sog. heilige Mühle. Geschnitzt finden wir sie auf einem Retabel zu Tribsees in Pommern, gemalt auf einem Altartriptychon zu Doberan, einem Retabel zu Retschow in Mecklenburg-Schwerin, dem Hochaltarretabel in der Heiligkreuzkirche zu Rostock und auf dem Göttinger Altartriptychon im Welfenmuseum zu Hannover.

---

der in hartem Streite mit dem Feinde des Volkes Gottes ringt. An diese seine Eigenschaft erinnern, sagen sie, die Gewänder, in denen er beim hl. Opfer erscheint. Denn sie sind gleichsam seine Rüstung und die Waffen, mit denen versehen er in den Streit eintritt. Schon bei Amalarius von Metz und in Ankleidegebeten des 9. und 10. Jahrhunderts erscheinen die Spuren dieser Deutung der liturgischen Gewänder; völlig ausgewirkt tritt diese uns jedoch erst bei Honorius entgegen. Mit dem 13. Jahrhundert verschwindet sie vom Schauplatz, nicht jedoch die Auffassung, welche in dem Kreuzestode des Herrn und darum auch in dem Meßopfer einen geistlichen Kampf sah. Über jene Deutung der liturgischen Gewänder vgl. J. Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient (Freiburg 1907) 705.

[20] Vgl. oben S. 453.

[21] Vgl. oben S. 495.

Zu Tribsees und zu Doberan erscheint sie als Hauptbild des Retabels, bei den andern ist sie auf einem der Flügel angebracht.

Sie ist folgende: Die vier Evangelisten, als Engel oder in Menschengestalt wiedergegeben, jedoch ausgestattet mit den Köpfen ihrer Symbole, schütten den Inhalt von Getreidesäcken in einen Mühltrichter, durch den er in das Innere des Mühlwerkes gelangt. Rechts und links von letzterem stehen je sechs Apostel, welche die Mühle dadurch in Tätigkeit setzen, daß sie eine Kurbel drehen, oder, wie zu Tribsees, die Schleusen der vier Bäche öffnen, deren Wasser das Mühlrad treibt, und die Mühle in Bewegung bringt. Unten vor der Mühle, aus der sich ein Spruchband herauswindet, knien die vier lateinischen Kirchenlehrer. Sie halten unterhalb des Bandes einen Kelch in den Händen, in dem das Jesuskind sichtbar wird. Nur bei dem Mühlenbilde zu Doberan fehlt es im Kelche. Zu beiden Seiten der Kirchenlehrer findet auf der Tribseeser Darstellung die Austeilung des hhl. Sakramentes statt; auf der einen empfangen es Geistliche in Form des hl. Blutes, auf der anderen Laien in Gestalt der hl. Hostie. Spruchbänder, welche aus den Säcken der Evangelisten hervorkommen, Spruchbänder, welche die Apostel begleiten, das Band mit der Inschrift, welches aus der Mühle heraustritt, sowie Beischriften der Kirchenlehrer suchen die Darstellung verständlich zu machen.

Am vollständigsten erscheint die Darstellung der heiligen Mühle im Schrein zu Tribsees (Tafel 336). Hier sehen wir oberhalb der Evangelisten über Wolken Gottvater, von zwei Engeln sowie von Sonne und Mond begleitet, über den Aposteln aber, welche neben der Mühle stehend die Schleusen ziehen, ist rechts die Verkündigung, links das Stammelternpaar im Rachen des Teufels angebracht. Auf dem Doberaner Mühlenbild fehlt, wie auch sonst meist, über den Evangelisten die Figur Gottvaters, über den Aposteln erblicken wir hier rechts die Gottesmutter mit dem Jesuskinde, links Propheten. Auf dem Flügel des Retabels zu Retschow hat der Maler die Verkündigung nicht als Nebenszene im Mühlenbild selbst, sondern in einem besonderen Felde für sich dargestellt. Bei dem Schrein in Heiligkreuz zu Rostock ist als Gegenstück zur heiligen Mühle auf dem anderen Flügel die thronende Gottesmutter mit dem Kinde, umgeben von Heiligen, Symbolen und Vorbildern, angebracht. Auf dem Flügel des Göttinger Altarschreines thront, wie zu Tribsees, oben in der Mitte des Mühlenbildes Gottvater, seitlich von ihm sieht man die Darstellung der Verkündigung mit der Legende: Ave Maria gratia plena[22].

Die Bedeutung der Mühlendarstellung erhellt aus den sie begleitenden Inschriften[23] und namentlich den mittelalterlichen Mühlenliedern. Die Mühle ist, wie es in einem dieser Mühlenlieder heißt, die „mül der erbarmhertzigkeit", die „got hat auf gebauwen" auf der „grundveste der christenheit", d. i. der Kirche[24]. Der untere Mühlstein versinnbildet das Alte, der obere das Neue Testament.

---

[22] Abb. und Beschr. des Tribseeser Schreines bei Förster, Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei IV (Leipzig 1873), Abt. Bildnerei ohne Nummer; nur Beschreibung in Kd. des Rgbz. Stralsund III (Stettin 1888) 251; Abb. und Bechreibung der Rostocker Darstellung in Kd. von Mecklenburg-Schwerin I, 180 nebst Tafel; des Retschower und Doberaner ebd. III, 548 und 606. Über das Göttinger Mühlenbild vgl. Münzenberger-Beissel I, 159 und Franziskanische Studien V (1908) 26 nebst Abb. Sonstige Darstellungen der hl. Mühle finden sich an einem Pfeiler des Erfurter Domes in Gestalt eines Schnitzwerkes aus dem Jahre 1534, in St. Lorenz zu Nürnberg (Tafelbild), in der Pfarrkirche zu Gleinig (Kr. Guhrau) in Schlesien (Tafelbild; Kd. von Schlesien II, 658), in der Friedhofskirche zu Mundelsheim in Württemberg (Wandgemälde; Abb. in Kd. von Württemberg, Neckarkreis 392), in St. Leonhard zu Tamsweg in Salzburg (Glasgemälde; Mitteilungen XIX [1874] 80) und im Münster zu Bern (Glasgemälde; Abb. in Herders Konversationslexikon VI, 299).

[23] Die Inschriften sind bei den verschiedenen Darstellungen zum Teil verschieden, gehen aber sachlich auf das gleiche hinaus.

[24] Ph. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts II, n. 651; II (Leipzig 1867) 492:

„Herr Moses, sey nahe herbey
den untersten stein zu richten
das er liege feste,
so tregt er schwer
die alte Ehe (Gottes mit den Menschen, d. i. den Alten Bund), die mein ich dar
Die newen Ehe, den obersten Stein,
den legen wir auff den alten, daß er bald lauff nach meisters kunst,
die trift (Getriebe) ist des Heiligen Geistes gunst[25]."

Maria hat gemäß des ewigen Vaters Ratschluß zum Heil der Welt den Sohn Gottes geboren und damit den Weizen bereitet, der, gemahlen, den Menschen die Nahrung der Seele zum ewigen Leben sein soll. Darum heißt es im Lied:

„Ein Jungfrau bracht ein Seckelein
mit weissen, wohl bewunden;
zur selbigen Stunde
zur Mülen kam
ein Prophet dies vernam
. . . Esaias hat uns lang zuvor
davon geschrieben
wie uns ist gegeben
ein Jungfrau werdt
einen Son hat sie vns geboren —."

Die Evangelisten übermitteln der Kirche in ihren Evangelien die gnadenreiche Botschaft von dem menschgewordenen Worte und damit dieses selbst. Das Lied singt demgemäß:

„Mattheus, nu binde auff den Sack,
wolauff in Gottes namen,
du kannst uns ja wol malen: du hast gelert,
wie Gottes Son mensch wardt.
Marcus, du starkes Lewelein, geuß auff die Mülen, las schroten,
wie Christi aufstundt vom tode,
wie das geschah,
als man singt in der Osternacht.
Lucas, du starkes Ochselein,
geuß auf die Mülen, laß reiben:
du machst uns wol beschreiben
das opfer groß
wie Christus leidet den bittern todt.
Johannes, ein Adler in hoher fluck,
tu tust vns ja wol leren
die Gottheit unsers Heren,
das ist so war
Gott helffe vns, daß wir sie beschauwen gar[26]."

Die Apostel, denen die Heilsanstalt Gottes zur Leitung übergeben wurde, haben die Aufgabe erhalten, Sorge dafür zu tragen, daß das menschgewordene Wort, wie es der Welt durch die Evangelien kund wurde, wirklich heilbringende Seelenspeise für die armen Menschen werde. Sie müssen die Mühle in Trieb setzen und in Trieb halten, damit sie für die ganze Welt den Weizen der Evangelien zur Nahrung der Seelen herrichtet. Deshalb fährt das Mühlenlied fort:

„Die grundveste ist die cristenheit,
Da got hat auf erbauwet
Die mül der erbarmhertzigkeit,
Daß merkent, man vnt frawen."
Andere Mühlenlieder n. 107 419 901 1067 1068 1069; ebend. 73 255 699 865 867 868. Die drei letzten geben das gleiche Lied in drei verschiedenen Dialekten.

[25] A. a. O. 865.

[26] A. a. O. 866.

„Ir zwelff Apostel, tretet herzu,
machet vns die Mülen gange,
das sie nicht bleibe stehen: ir seid gesand
zu malen über alle Land."

Die Verwaltung des „Wortes Gottes", des „Wortes" der Lehre wie des Sakramentes, und seine Zuteilung an die Gläubigen ist dem kirchlichen Lehramt übergeben, das bei der Mühlendarstellung durch die vier großen Kirchenlehrer vertreten ist. Es muß darüber wachen, daß die Botschaft vom Worte Gottes stets rein und unverfälscht den Menschen verkündet wird, und daß in der Kirche Gottes keine Übel entstehen, welche der Übermittelung des lebenspendenden „Wortes" an die Menschen Hemmnisse und Gefahren bereiten könnten.

„Gregorius, Ambrosius,
Hieronymus vnd Augustinus,
bewaret vns die rennen (Zapfenregulator)
und das kamradt,
mit kammen so verwaret das"

singt das Mühlenlied[27]. Es schließt mit der an alle gerichteten Aufforderung, das in Christus, der himmlischen Seelenspeise, ihnen bereitete und angebotene Heil bereitwilligst und eifrigst sich zu eigen zu machen.

„Wer seine Seele speisen will, der soll sich hieher stellen
zur Mülen gesellen:
er ist des gewis,
sie malet und mattet nicht.
Ir frommen Christen allzumal,
ir müget hierauff wol trachten,
wie ir wollet wachten
des Seckelein,
welch da bracht die reine Jungfrau fein[28]."

Auf dem Mühlenbilde zu Tribsees ist das gleiche zum Ausdruck gebracht durch die Austeilung der hl. Kommunion an Geistliche und Laien; im Schrein zu Doberan durch zwei Mönche, mehrere Männer und eine Frau, welche rechts und links von der Gruppe der Kirchenlehrer knien und andächtig zur Mühle aufschauen; auf dem Flügel des Göttinger Retabels durch die hinter den Kirchenlehrern dargestellten hll. Franziskus und Ludwig von Toulouse, von denen jener ein Spruchband mit der Inschrift: Salvator noster dilectissimus hodie natus est, gaudeamus, in der Hand hat, dieser von der Legende: Nativitas tua gaudium annuntiavit universo mundo, begleitet ist.

Die „heilige Mühle" ist nach dem Gesagten ersichtlich nicht eine bildliche Darstellung der Transsubstantiation. Sie soll vielmehr versinnlichen, daß das ewige Wort, das durch Maria Fleisch annahm, in der von ihm gestifteten Heilsanstalt auf Erden durch Lehre, Glauben und Gnade — der mystische Christus — sowie durch das von ihm eingesetzte Sakrament seines Leibes und Blutes — der wirkliche Christus — für die Gläubigen die Speise der Seele werden wollte, um sich in übernatürlicher Weise auf das innigste mit ihnen zu vereinigen und sie zu Gotteskindern umzuwandeln. Die Darstellung soll sonach die Mahnung verkörpern, welche der Herr an die Juden nach der wunderbaren Brotvermehrung richtete, nicht vergängliche Speise zu suchen, sondern die Speise, welche verbleibe ins ewige Leben, die der Sohn Gottes ihnen geben werde. Zugleich will sie aber auch an die weiteren

[27] In dem niedersächsischen Mühlenlied heißt es:
„Verwachtet uns die rine vnd dat kamprät:
So geit de möle desto bät";
im hochdeutschen:
Bewart vns die mül gar eben
Und das kampfrad, das jr mit ewren Schrifften habt wohl bewart
(a. a. O. 867 868).

[28] A. a. O. 806.

Worte des Heilandes erinnern, daß er selbst dieses vom Himmel gekommene lebendige Brot sei, das allen ewiges Leben spende, welche es mittels des Glaubens an ihn als den ewigen Sohn Gottes und mittels des Empfanges des hhl. Sakramentes seines Leibes und Blutes in Andacht genießen (Joh. 6, 27 ff.)[29].

Das Kelterbild, d. i. Christus als Traube unter der Kelter stehend, aus der bald sein heiliges Blut in einen Kelch hervorströmt, bald Hostien herausfallen, die ein Papst (Bischof) zur Verteilung an die Gläubigen in einem Kelche auffängt, eine auf Holzschnitten und Tafelbildern des ausgehenden Mittelalters häufige symbolische Darstellung des leidenden Heilandes und der Frucht seines Leidens, des hhl. Sakramentes, kommt heute nur mehr auf einem der mittelalterlichen Retabel vor, in der Predella des Flügelschreines der Peterskapelle zu Leifers in Tirol[30]. Nicht mehr vorhanden ist ein Altaraufsatz zu Hötzum in Braunschweig, bei dem sie auf einem der Flügel angebracht war[31].

Eine eigenartige symbolische Darstellung der Kreuzigung bietet das gemalte Triptychon des ehemaligen Fronleichnamsaltares in der Kirche zu Doberan.

Das Bild der Mitteltafel zeigt den Heiland am Kreuze. Um ihn herum erblicken wir sieben weibliche Gestalten. Eine kniet auf den Querarmen des Kreuzes und drückt dem Erlöser die Dornenkrone auf das Haupt; sie ist als Obediencia bezeichnet. Ein Spruchband, von dem sie begleitet ist, hat die Inschrift: Humiliavit semetipsum, factus est obediens prout usque ad mortem (Phil. 2, 8). Zwei andere Frauen stehen rechts und links auf einer an das Querholz angelehnten Leiter und schlagen einen Nagel in die Hände des Herrn. Es sind wohl Veritas und Misericordia. Die Beischrift der Frau zur Rechten lautet: Veritas et misericordia mea (Ps. 88, 24). Zwei weitere, Justitia und Pax, knien zu Füßen des Kreuzes. Sie sind damit beschäftigt, einen Nagel in die beiden Füße Christi zu treiben. Die beiden letzten befinden sich neben dem Gekreuzigten. Die eine, welche zur Linken ihren Platz hat, Caritas, stößt mit der einen Hand die Lanze in die Seite des Erlösers, mit der anderen fängt sie das aus der Seitenwunde strömende Blut in einem Kelche auf. Die Frau zur Rechten des Heilandes, Perseverantia, hält in ihrer rechten Hand drei Nägel, in der linken einen Kelch. Eine Beischrift besagt: Cum dilexisset suos, qui erant in mundo, in finem dilexit eos (Joh. 13, 1). Auf den Flügeln des Retabels sind Isaias, Ezechiel, Jeremias und Daniel dargestellt. Sie halten Bänder mit einer auf den leidenden Heiland bezüglichen Inschrift in der Hand. Diejenige des Propheten Isaias: Apprehenderunt septem mulieres virum unum (Is. 4, 1) knüpft ersichtlich an die sieben Frauengestalten an, welche den Gekreuzigten umgeben[32]. Die Bedeutung der Darstellung liegt zutage. Eine bildliche Erläuterung zum Worte des Propheten: Oblatus est quia ipse voluit (Is. 53, 7), enthüllt sie dem Beschauer die Gesinnung, die den Heiland bei seinem blutigen Opfertode beseelte, und die innersten Triebfedern des ganzen Erlösungswerkes.

Verwandtschaft mit der als Altarbild einzig dastehenden Doberaner Kreuzigungsdarstellung hat die in deutschen spätmittelalterlichen Schreinen

---

[29] Vgl. über die Bedeutung des Mühlenbildes auch P. Remigius Boving O. F. M., Zur Theologie des Altarbildes aus der ehemaligen Franziskanerkirche in Göttingen in „Franziskanische Studien" V (1918) 26 f.

[30] Münzenberger-Beissel II, 115.

[31] Kd. des Herzogt. Braunschweig II, 49.

[32] Abb. und Beschr. des leider stark beschädigten Triptychons in Kd. des Großh. Mecklenburg-Schwerin III, 607 f. Die Inschrift des Propheten Daniel wird dort irrig als spes mea gelesen und als im Buche Daniel nicht auffindbar bezeichnet. Zu lesen ist species mea immutata est et emarcui (Dan. 10, 8).

nicht seltene Einhornjagd, die uns früher schon als Schmuck spätmittelalterlicher Antependien begegnete und darum hier einer näheren Schilderung nicht bedarf[33].

Freilich ist nicht der Höhepunkt der Erlösung, der Kreuzestod Christi, sondern der Beginn derselben, seine Menschwerdung, ihr Hauptgegenstand, doch ob Anfang oder Vollendung, bei beiden Darstellungen handelt es letztlich um ein und dasselbe Erlösungswerk, und ebenso sind es die gleichen Triebfedern desselben, welche hier wie dort zum Ausdruck gebracht werden. Denn die vier als Veritas, Misericordia, Pax und Justitia bezeichneten Frauen, welche den Heiland auf der Doberaner Tafel an das Kreuz nageln, kehren bei der Einhornjagd als die Hunde wieder, welche das Einhorn, das Sinnbild des Heilandes, zu Maria treiben.

Die Einhornjagd hat ihren Platz bald auf einem der Flügel und erscheint dann regelmäßig gemalt, wie auf einem von Martin Schongauer für die Dominikanerkirche zu Kolmar gemalten Altaraufsatz, dessen Reste sich jetzt im Museum daselbst befinden, auf Flügelschreinen zu Friesach in Kärnten, zu Groß-Kochberg in Sachsen-Meiningen, zu Isenhagen in Hannover, zu Allendorf in Schwarzburg-Rudolstadt u. a., oder im Schrein, wie bei einem schönen geschnitzten Altaraufsatz der Elisabethkirche zu Breslau[34], einem geschnitzten Flügelretabel zu Struppen (Kgr. Sachsen)[35], einem geschnitzten Altaraufsatz zu Lübbersdorf in Mecklenburg-Strelitz[36] und einem in Schnitzerei ausgeführten Retabel im Dom zu Lübeck (Tafel 334).

Sehr ungewöhnlich und wohl ohne ihresgleichen ist eine auf Maria bezügliche symbolische Darstellung, die sich auf der Außenseite des rechten Außenflügels des Göttinger Flügelretabels im Welfenmuseum zu Hannover findet[37]. Sie entspricht der „heiligen Mühle" auf dem linken Flügel.

Maria sitzt in der Mitte des Bildes. Auf dem Schoße hält sie einen kleinen Sarkophag, in welchem, in Linnen eingewickelt, der Leichnam ihres göttlichen Sohnes ruht. Mit der Rechten hält sie ein Kreuz empor, an dem der Heiland hängt, mit der Linken hat sie den Fuß des Auferstandenen erfaßt. Oberhalb Marias schweben drei Engel mit Spruchband. Dasjenige des Engels zur Rechten hat die Legende: Crucifixum in carne laudate. Auf dem des mittleren liest man: Et sepultum propter nos glorificate, das des dritten zur Linken enthält die Aufforderung: Resurgentemque . . . te (a morte oder devote) adorate alleluja. Unten knien zur Rechten Marias ein Papst und ein Kardinal, zu ihrer Linken ein Kaiser und eine andere fürstliche Person. Jene beiden ersten sind von der Legende: Per crucem et passionem tuam, libera nos, domine, begleitet, diese letzten von dem Gebetsspruch: Per resurrectionem et sepulturam tuam t(uere?) nos, domine. Maria erscheint auf der Darstellung als die Vermittlerin des Heiles, aber nicht von ihr kommt dasselbe, sondern von dem, den sie der Welt gegeben hat, dem Gekreuzigten, Begrabenen, Auferstandenen. Ihn zeigt sie der Welt, damit alle ihn in dieser dreifachen Eigenschaft loben, verherrlichen, anbeten, alle zu ihm um seines Todes, seines Begräbnisses und seiner Auferstehung willen ihre Zuflucht nehmen. Das Ganze ein eigenartiges, aber ungemein tiefsinniges und dogmatisch gehaltvolles Bild.

Eine vereinzelte Erscheinung ist auch die symbolische Darstellung der Kirche im Schrein eines 1535 geschnitzten Flügelretabels zu St. Jakob bei St. Paul in Kärnten. Sie erscheint in ihm als Schiff, das auf den Wellen schwimmt. Als Mast hat dasselbe ein Kreuz, an dem der Heiland angenagelt ist. Unter dem

[33] Vgl. oben S. 70.
[34] Kd. der Prov. Schlesien, St. Breslau I, 233.
[35] Kd. des Kgr. Sachsen I, 91.
[36] Münzenberger-Beissel II, 164 249.
[37] Münzenberger-Beissel I, 159.

Kreuze steht die Gottesmutter mit dem Jesuskinde; sie hat zwei weibliche Heilige zur Rechten, drei männliche, einen Papst, einen Bischof und einen Diakon zur Linken. Den oberen Abschluß der Darstellung bildet reiches Renaissanceornament. Der Schrein trägt, wenn auch noch auf mittelalterlicher Überlieferung fußend, schon ausgesprochen das Gepräge der Frührenaissance an sich[38].

Welches Bildwerk im Altaraufsatz angebracht werden müsse, darüber gibt es weder heute eine Vorschrift, noch hat es insbesondere im Mittelalter und in der Zeit der Frührenaissance eine solche gegeben. Seine Auswahl und Festlegung hing in jedem einzelnen Falle von dem Belieben derjenigen ab, welche den Altar anfertigen ließen. Diese aber konnten sich bei der Wahl der darzustellenden Gegenstände natürlich von verschiedenen Gesichtspunkten leiten lassen.

Wollte man im Bildwerk des Altaraufsatzes daran erinnern, daß der Altar die Stätte der Feier des Opfers des Neuen Bundes, also der unblutigen Erneuerung des Kreuzesopfers sei, so legte es sich nahe, in ihm Passionsszenen oder gar einen das ganze Leben des Heilandes umfassenden Zyklus von Bildern anzubringen. Besonders empfahl sich das bei demjenigen Altare, um den sich die ganze Gemeinde versammelte, weil der Gemeindegottesdienst an ihm stattfand, auf den sich also vornehmlich die Blicke aller richteten, beim Hochaltar. Eine Kreuzigungsgruppe mitten im Retabel oder oben in der Bekrönung und, als Ergänzung zu ihr, weitere Szenen aus dem Leben, dem Leiden und der Verherrlichung des Herrn, war eine ständige Unterweisung im Bilde, erinnerte alle, welche dem Meßopfer beiwohnten, was dieses nach der Lehre der katholischen Kirche ist, welch großen Wert es hat und welch tiefgehende Bedeutung ihm deshalb für das christliche Leben zukommt. Indessen konnte es zur Charakterisierung des Altares als der Opferstätte des Neuen Bundes auch schon genügen, als Hauptbild im Retabel die Gottesmutter mit dem Jesuskinde darzustellen. Das Kind auf dem Arme oder dem Schoße seiner Mutter erinnerte daran, daß bei der Wandlung auf dem Altare eben derjenige wunderbar gegenwärtig erscheint, den Maria zum Heil und zur Erlösung der Welt gebar, und zwar gegenwärtig erscheint, um das Erlösungswerk, wenn auch nicht durch Erwerbung neuer Gnaden, wohl aber durch Zuwendung der einst am Kreuze der Menschheit verdienten zum Heil der Welt fortzusetzen. Denn die Hauptperson bei der Darstellung der Gottesmutter war das Jesuskind und nicht Maria.

Ein zweiter Gesichtspunkt, der bei Feststellung des im Retabel anzubringenden Bildwerkes leitend sein konnte und auch tatsächlich namentlich bei Aufsätzen der Nebenaltäre und der Kapellenaltäre meist in erster Linie bestimmend wirkte, war der Altartitel. Schon im frühen Mittelalter wurden die Altäre, soweit es sich bei ihnen um altaria fixa handelte, stets zu Ehren eines bestimmten Geheimnisses, wie der hhl. Dreifaltigkeit, des Erlösers, des hl. Kreuzes u. ä., zu Ehren Marias, der jungfräulichen Gottesgebärerin oder zu Ehren eines bzw. mehrerer Heiligen errichtet und geweiht. Als es nun Brauch wurde, auf oder hinter dem Altar ein Retabel anzubringen, mußte es daher angemessen erscheinen, im Bildwerk desselben zum Ausdruck zu bringen, welchen Titel oder Patron der Altar habe, und zu dem Ende in dem Retabel eben dieses Geheimnis oder diese Heiligen allein oder doch vornehmlich darzustellen, wie es nach Ausweis des Papstbuches bei der Altarbekleidung bereits im 8. und 9. Jahrhundert geschehen war. Es diente das sowohl zur näheren Kennzeichnung des betreffenden Altares, da man aus dem Bildwerk ohne weiteres seinen Titel und seine Patrone erkennen konnte, als auch zur Förderung der Andacht und Verehrung gegenüber dem Geheimnis oder dem Heiligen, zu dessen Ehre der Altar geschaffen worden war. Im Retabel des Heiligkreuzaltares, der in Deutschland

[38] Vgl. Münzenberger-Beissel II, 131; u. Kunst-Topographie von Kärnten I (Wien 1889) 129.

in keiner größeren Kirche zu fehlen pflegte und hier meist vor den übrigen Altären durch seine Stellung mitten vor dem Chor vor den übrigen Altären ausgezeichnet war, wurden demnach mit Vorliebe Szenen aus der Passion sowie auch wohl auf das Leiden des Herrn bezügliche alttestamentliche Vorbilder und Begebenheiten aus der Legende des hl. Kreuzes angebracht. Bei Marienaltären empfahl sich wenigstens für die Mitte des Retabels eine Figur der Gottesmutter oder eine Darstellung aus ihrem Leben, wenn man nicht ein ganzes Marienleben in demselben anbringen wollte. War der Altar einem bestimmten Geheimnis aus der Geschichte der Gottesmutter geweiht, wie z. B. ihrer Verkündigung, der Geburt des Herrn, der Darstellung des Kindes im Tempel, der Beweinung (Pietà), ihrer Aufnahme und Krönung, so war es am entsprechendsten — und so geschah es auch meist —, daß man eben diese Begebenheit zur zentralen Darstellung des Altaraufsatzes machte.

Ein dritter Umstand, der oft auf die Festlegung der im Altarretabel anzubringenden Bilder großen Einfluß ausübte, waren die ortsüblichen Andachten. Wer zu wissen wünscht, welche Geheimnisse oder welche Heilige zu Ende des Mittelalters an irgendeinem Orte vom Volke besonders verehrt wurden, braucht nur einen Blick auf das Bildwerk der Altarschreine zu tun, falls sich dort solche aus jener Zeit erhalten haben. Wo wir die Schmerzensmutter oder ein Erbärmdebild (den Schmerzensmann) im Retabel antreffen, wurde, wie wir mit Bestimmtheit annehmen dürfen, die Andacht zur schmerzhaften Mutter oder zum leidenden Heiland gepflegt. Begegnet uns in ihm eine Figur der hl. Barbara, der hl. Katharina, des hl. Leonhard, des hl. Antonius, so können wir daraus mit Fug schließen, daß eben sie an dem betreffenden Orte besonders in Verehrung standen.

Viertens verdankte manches Bildwerk seinen Platz im Altarretabel den allerorten blühenden Zünften, Bruderschaften und Orden. Zünfte und Bruderschaften hatten als kirchliche Vereinigungen stets einen Schutzpatron und noch oft außerdem ein Geheimnis aus dem Leben des Erlösers oder seiner hl. Mutter oder sonst ein religiöses Geheimnis als Titel, die zahlreichen Orden aber hatten außer ihren sonstigen Patronen alle ihre Ordensheiligen, gleichsam die herrlichen Früchte, die der Ordensbaum zur Reife gebracht hatte. Die Zünfte und Bruderschaften aber brachten natürlich auf den ihnen gehörenden oder von ihnen gestifteten Altarschreinen vor allem ihre Patrone und Titel, die Orden auf dem Retabel der gewöhnlich zahlreichen Altäre ihrer Klosterkirchen mit Vorzug die eigenen Ordensheiligen zur Darstellung.

Ein letztes, was auf die Wahl des Bildwerkes mancher Retabeln entscheidend einwirkte, war die private Andacht der frommen Stifter derselben. Einen Altarschrein stiften, hieß in der Regel auch bestimmen, was an heiligen Darstellungen in demselben angebracht werden sollte. Es waren das aber begreiflicherweise vor allem jene Geheimnisse und Heilige, zu denen die Stifter eine besondere Andacht hatten.

Keinen bestimmenden Einfluß auf Wahl, Festlegung und Anordnung des Bildwerkes des Retabels hatten, abgesehen von kleineren, bilderärmeren Retabeln, die Künstler, Maler, Schnitzer und Bildhauer, jedenfalls nicht bei Retabeln von reicherem, tieferem Bildgehalt. Es fehlte ihnen dazu durchweg die nötige theologische Schulung. Ihre Aufgabe war nur, das ihnen vorgelegte Programm in künstlerische Formen zu kleiden. Für die Beschaffenheit des Werkes, wie es aus ihren Händen hervorging und fertig dastand, war freilich ihr Schaffen von allergrößter, von entscheidender Bedeutung. Wenn auch gebunden durch das Programm, dem von diesem gezogenen Rahmen und den in ihm festgelegten Richtlinien, erfreuten sie sich bei Verwirklichung desselben im einzelnen der vollsten, unbeschränktesten Freiheit in Entfaltung ihrer künstlerischen Ideen und Fähigkeiten. Das ihnen zur Verkörperung gegebene Programm war, auch wenn sie während der Arbeit weiterhin beraten wurden, keine Fessel, die sie einengte, an frischem Schaffen hinderte, sondern nur ein willkommener Wegweiser, der sie vor Irrungen bewahrte. Ein wertvolles Hilfsmittel

bei der Gestaltung des Bildwerkes aber hatten sie in den in ihren Händen befindlichen Passionalien und Legenden. Wenn wir heute nicht immer mehr das Bildwerk zu deuten vermögen, welches uns in den Retabeln entgegentritt, liegt das nicht zum wenigsten daran, daß uns die Quellen fehlen, die den Künstlern bei ihrer Arbeit vorlagen und ihnen nicht nur Ideen boten, sondern auch Führer bei Auswirkung derselben waren.

Unter den Darstellungen aus dem Leben des Heilandes und Marias finden wir besonders häufig jene Geheimnisse, welche den Gegenstand der Feste des Kirchenjahres bilden. Es wäre indessen irrig, wollte man annehmen, sie seien mit Rücksicht auf eben diese Feste bevorzugt worden.

Allerdings heißt es einmal in den Anweisungen, welche Ferdinand I. betreffs des Bildwerkes eines Flügelschreines gab, der für den Marienaltar der Hofkirche zu Innsbruck angefertigt werden sollte: „In der mitte derselben tafl oder corpus solle der hochgelobten muetergottes der junkfrawen Maria himmelfahrt und dann in den beiden flügeln die sechs vest ir unser liben frauen gemacht werden[39].“ Allein wie wenig man hieraus folgern kann, daß überhaupt für die Auswahl des Bilderschmuckes der Retabeln das Kirchenjahr mit seinen Festen maßgebend war, geht klar aus den Bestimmungen hervor, welche Ferdinand bezüglich des Bildwerkes des Hochaltarretabels der Kirche traf. Denn in diesen fehlt bei Angabe der Darstellungen ein Hinweis auf die Feste des Kirchenjahres vollständig, obschon er hier ebenso nahe gelegen hätte wie beim Retabel des Marienaltares.

Zu den Festen des Kirchenjahres bilden die Darstellungen auf den Retabeln bloß in wenigen Fällen eine wirkliche Parallele; nur sehr selten decken beide sich. Sehr oft ist in dem Bildwerk der Schreine nur das eine oder andere der Geheimnisse dargestellt, welche der Gegenstand der Feste des Kirchenjahres sind. In zahlreichen anderen Fällen gesellt sich zu den Darstellungen, welche diesen Festen entsprechen, eine größere oder kleinere Zahl von Bildern, welche Geheimnisse wiedergeben, die im Laufe des Jahres nicht durch ein Fest gefeiert wurden, und zwar so, daß sie mit jenen, welche den Gegenstand eines der Kirchenfeste wiedergeben, auf einer Stufe stehen, ihnen völlig gleichwertig erscheinen. Dazu kommt, daß gerade das Bildwerk der Hochaltarretabeln, bei dem man doch am ehesten eine Rücksichtnahme auf die Feste des Kirchenjahres erwarten könnte, am allerwenigsten einer solchen Erwartung zu entsprechen pflegt. Man denke nur an die überaus große Zahl von Hochaltarschreinen, die nur oder fast nur Statuen enthalten, an die Hochaltarretabeln, die bloß als Mittelbild eine Darstellung bringen, welche einem der Feste des Kirchenjahres entspricht, sowie nicht minder an die in lichter Vergoldung strahlenden Passionsschreine, die an den höchsten Festen des Kirchenjahres, an Ostern, Pfingsten und Weihnachten, geöffnet dem christlichen Volke nichts als Leidensszenen zeigten.

Der wirkliche Grund, weshalb man in den Schreinen Szenen aus dem Leben Christi und der allerseligsten Jungfrau bevorzugte, welche den Festen des Kirchenjahres entsprachen, war derselbe, um dessentwillen man eben jene Geheimnisse zum Gegenstand dieser Feste gemacht hatte. Wenn man das Andenken an sie im Laufe des Kirchenjahres durch eine Festfeier auszeichnete, so geschah das, weil sie die Hauptereignisse aus der langen Kette der die Erlösung bildenden Vorgänge waren, gleichsam die am meisten vortretenden Punkte, die die bedeutungsvollsten Abschnitte im ganzen Heilswerk markierten. Derselbe Grund war es nun auch, der ihnen vor allen übrigen einen Platz im Bildwerk der Retabel verschaffte.

[39] Kunstfreund IX (1893) 68.

VII. IKONOGRAPHIE DES BILDWERKS DER RETABELN IN DER ZEIT DER SPÄTEREN RENAISSANCE UND DES BAROCKS

Über die Ikonographie des Bildwerkes der Altarretabeln der späteren Renaissance und des Barocks ist wenig zu sagen. Die nunmehr beliebte Einbildigkeit derselben hatte zur Folge, daß manche Darstellungen von dem Altaraufsatz verschwanden, die noch in der Zeit der Frührenaissance eine häufige Erscheinung auf ihm waren, in der Zeit der Gotik aber eine herrschende Rolle im Altarschrein spielten.

Vor allem werden ihm Zyklen von Bildern ganz fremd. Das Retabel des 17. und des 18. Jahrhunderts kennt keine Folgen von Passionsszenen, keine „Leben" des Heilandes und der Gottesmutter, keinen Kranz von Bildern aus der Geschichte eines Heiligen mehr, nachdem dieselben schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von Spanien abgesehen, Ausnahmen geworden waren. Man begnügt sich, aus der Menge des Stoffes einen Gegenstand herauszunehmen und diesen allein für sich darzustellen. Der Reichtum, die Gedankenfülle und der Wechsel, wie sie den Altaraufsätzen der Gotik und Frührenaissance eigneten, waren damit natürlich dahin, ohne daß die Vorteile, welche die Einbildigkeit für das Bildwerk des Retabels zur Folge hatte, einen genügenden Ersatz für sie geboten hätten.

Wenn in Spanien vereinzelt noch in der Zeit des Barocks in den Retabeln ganze Bildzyklen auftreten, so ist das nur der Nachhall der Gepflogenheit früherer Tage, der freilich bekundet, wie tief dort bis in das 17. Jahrhundert die Vorliebe für Retabeln dieser Art gegründet war.

Auch die hll. zwölf Boten wird man als Kollegium und um den Heiland, als ihren Meister, geschart, in den Altaraufbauten des 17. Jahrhunderts und der Folgezeit nicht mehr antreffen. Es sind stets nur einzelne von den Aposteln, die uns in ihnen begegnen, vor allem Petrus und Paulus, während der hl. Johannes Ev., der doch in den mittelalterlichen Altarschreinen sehr oft auftritt, von den Kreuzigungsgruppen abgesehen, im ganzen nur noch selten uns in ihnen begegnet. Noch mehr gilt das von Johannes d. T., der in den mittelalterlichen Retabeln eine so ungemein beliebte Darstellung war und so oft auf ihnen vorkommt.

Selten erscheinen auch im Retabel der späteren Renaissance und des Barocks Figuren der Propheten und Patriarchen, ausgenommen etwa die des Königs David. Alttestamentliche Vorbilder aber, wie das Osterlamm, das Opfer Abrahams, das Opfer Melchisedechs, der Mannaregen und die eherne Schlange, werden kaum anders denn als Nebendarstellungen zur Ausstattung des Sockels des Retabels benutzt. Ganz verschwindet der Jessebaum aus dem Kreise der Retabelbilder, für dessen Verwendung die Altaraufbauten des 17. und 18. Jahrhunderts schwerlich auch nur ein einziges Beispiel bieten dürften.

Ebenso verlieren sich in der Zeit der späten Renaissance und des Barocks aus den Retabeln die eigenartigen symbolischen Darstellungen, die wir im Bildwerk der mittelalterlichen Altarschreine kennenlernten. Für mystische Bilder dieser Art war weder Sinn und Verständnis noch Geschmack mehr vorhanden. Von symbolischen Tierbildern erhält sich in den Retabeln außer den Evangelistenzeichen, die aber als Ersatz für Evangelistenfiguren keineswegs häufig in denselben zur Darstellung gelangten, nur der Pelikan. Sehr beliebt wird in ihnen das Bild des Gotteslammes, das noch in den Altartafeln des 16. Jahrhunderts eine sehr beschränkte Verwendung fand.

An Stelle der Engel mit Spruchbändern und musizierenden Engel, die uns in den mittelalterlichen Altaraufsätzen besonders als Füllung der Bogenzwickel begegnen, hat ein Heer oft leidlich anständiger Putti seinen Einzug in das Retabel

gehalten, dessen Bekrönung dieselben besonders gern bevölkern. Die allegorischen Gestalten der Kirche und der Synagoge sucht man im Bildwerk der Retabeln der Renaissance und des Barocks vergebens, um so häufiger trifft man in ihnen gespreizt und anspruchsvoll auftretende allegorische Frauengestalten an, welche die Tugenden des Glaubens, der Hoffnung, der Gottes- und Nächstenliebe, der Demut und andere Tugenden sinnbildlich darstellen. Völlig ausgeschaltet sind in den Darstellungen der Renaissance- und Barockretabeln die legendenhaften Züge, welche in dem Bildwerk der mittelalterlichen Altaraufsätze in so weitgehendem Maße zur Geltung kommen und in ihrer naiven Frömmigkeit oft so traulich und anheimelnd wirken.

Erhalten blieb im Bildwerk der Retabeln des 17. und 18. Jahrhunderts, was das spätere Mittelalter an Abzeichen der Heiligen ersonnen und festgelegt hatte. Um neue bereichert wurden dieselben fast nur für die Heiligen, welche erst die nachmittelalterliche Zeit hervorbrachte, im übrigen erwies sich die Zeit der Spätrenaissance und des Barocks in bezug auf die die Heiligenfiguren kennzeichnenden Attribute wenig schöpferisch.

ACHTES KAPITEL
INSCHRIFTEN AUF DEN RETABELN

Auf den Retabeln des Mittelalters und der Frührenaissance finden sich überaus oft Inschriften. Auf den Metallretabeln sind sie bald getrieben oder graviert, bald in Email gearbeitet, bald in Vergoldung auf gebräuntem Grunde hergestellt. Auf den gemalten sind sie gewöhnlich gemalt, doch sind sie auf ihnen auch wohl in den Kreidegrund der Malereien eingraviert. Geschnitzten Retabeln sind die Inschriften ebenfalls meist nur aufgemalt, seltener sind sie auf denselben in Relief aus dem Holz herausgehoben oder in den Kreideauftrag, mit dem die Figuren und das Gehäuse vor ihrer Bemalung versehen wurden, eingeschnitten.

Die Weise, in der die Inschriften auf den Retabeln angebracht sind, ist sehr mannigfaltig. Bald stehen sie in Form eines Frieses auf dem Rahmen des Retabels, auf dem dieses horizontal und vertikal teilenden Leistenwerk, auf seinem Sockel oder auf seinem Kranzsims bzw. dem es oben abschließenden Gebälk, bald sei es auf Spruchbändern, sei es in Reihen angeordnet als Füllung zwischen den Figuren auf dem Grund des Bildwerks oder auf dem Hintergrund der in den Retabeln aufgestellten Statuen. Häufig finden sich Inschriften in den Büchern, welche die Figuren aufgeschlagen in den Händen haben, auf Spruchbändern, die sie halten, in den Nimben, von denen ihr Kopf umgeben ist, sowie auf den Säumen ihrer Gewänder, auf den Gewandsäumen besonders bei deutschen und flämischen Retabeln.

Die Inschriften waren kein zufälliges, gleichgültiges oder gar fremdes Element auf den Retabeln des Mittelalters und der Frührenaissance, sie waren vielmehr ein bedeutungsvoller Bestandteil seines Dekors, ähnlich wie die Ranken-, die Blatt- und die geometrisch gemusterten Friese, mit denen man den Rahmen, die Leisten, den Sockel und den Sims zu verzieren pflegte, das Blattwerk, mit dem man die Kehlen und Zwickel zu füllen liebte, das Blatt-, Ranken- und Tierwerk, mit dem man die Hintergründe musterte. Besonders klar tritt der ornamentale Charakter der Inschriften zutage, wenn sie in Form von Friesen als Ersatz für Ranken- oder Blattfriese den Rahmen oder die Leisten schmücken, wenn sie den Rand entlang in den Nimben angebracht sind, oder wenn sie auf den Borten, welche den Saum der Gewänder um-

ziehen, stehen. Auf den Säumen bestanden sie oft sogar nur aus einer Folge willkürlich aneinandergereihter Buchstaben, die weder einen Sinn ergab, noch überhaupt einen solchen haben sollte, sondern lediglich als Ornament gedacht war.

Was die Sprache der Inschriften anlangt, so wurden diese bis zum 15. Jahrhundert ausschließlich lateinisch abgefaßt. Dann treten auf den Retabeln auch Inschriften in der Volkssprache auf, und zwar nicht bloß auf französischen, spanischen und deutschen, sondern auch auf italienischen, doch blieben die lateinischen durchaus vorherrschend. Es waren besonders Inschriften mit Angaben über Zeit der Entstehung eines Retabels, seinen Stifter oder seinen Meister, welche in die Volkssprache gekleidet wurden.

Ihrem Inhalt nach, d. h. nach dem, was sie uns sagen sollen, lassen sich die auf den Retabeln angebrachten Inschriften in drei Klassen scheiden, in erläuternde, historische und in religiöse Inschriften.

I. ERLÄUTERNDE INSCHRIFTEN

Sie bilden eine ergänzende Zugabe zu dem im Retabel angebrachten Bildwerk, das sie näher bestimmen, in dessen Sinn sie einführen, dessen Verständnis sie erleichtern sollten. Inschriften dieser Art kommen allenthalben auf den mittelalterlichen Retabeln sehr oft vor. Sie stehen bald auf dem Rahmenwerk, bald auf den Leisten über, unter oder neben den Figuren, bald auf Spruchbändern, die das Bildwerk begleiten oder umziehen.

Von den Retabeln aus romanischer Zeit waren an derartigen Inschriften besonders reich das von Abt Wibald hergestellte Remaklusretabel zu Stablo[1] und das Hochaltarretabel der Kathedrale zu Sens[2]. Das romanische Retabel in der Abteikirche zu St-Denis[3] hat unter den Figuren der Apostel die Namen derselben; die des Erlösers umzieht der Spruch: † Hic Deus est et Homo, quem praesens signat ymago; ergo rogabit homo quem sculpta figurat ymago. Über dem thronenden Christus des Retabels von Lisbjerg im Nationalmuseum zu Kopenhagen (Tafel 199) lesen wir: Ego sum lux mundi, dicit Dominus. Die oberhalb der Apostel unter dem Rahmen desselben angebrachte Inschrift: Omnibus exutis, rex, et tua jussa secutis, que fuerit merces, dic rex, qui cuncta coherces; ante meum vultum tum nil remanebit inultum, weist darauf hin, daß der Künstler den Herrn als Weltrichter, die Apostel als dessen Beisitzer im Gericht darstellen wollte. Aus der Inschrift, welche sich unterhalb des oberen Rahmens des Koblenzer Retabels (Tafel 198) im Cluny-Museum hinzieht, ersehen wir, daß das Bildwerk, mit dem dasselbe geschmückt ist, die Sendung des Hl. Geistes wiedergeben will: Factus est repente de caelo sonus tamquam advenientis spiritus vehementis et replevit totam domum, ubi erant sedentes.

Bei szenischen Darstellungen kommen Inschriften nicht bloß vor, wenn dieselben Begebenheiten wiedergeben, die der Mehrzahl der Beschauer weniger bekannt und deshalb auch weniger verständlich waren, sie sind vielmehr oft auch Bildern, die dem Volke durchaus vertraut waren, wie bei Geheimnissen aus dem Leben Christi und der Gottesmutter, ja selbst bei den einer Erläuterung am wenigsten bedürftigen Passionsszenen beigefügt. Sie hatten in solchen Fällen mehr den Charakter eines Ornaments als den einer erklärenden Beischrift. So wenn wir unter den Leidensszenen des englischen Alabasterretabels des Museo Nazionale zu Neapel im Fries des Sockels lesen: Captus est illic — ductus est illic ad pilatum — illic portat crucem super humerum — crucifixus est Ihesus — depositus est de cruce — sepultus est illic —

[1] Vgl. oben S. 289.

[2] Vgl. oben S. 290. Die Inschriften des ersteren sind mitgeteilt bei Jules Helbig, La sculpture au pays de Liége (Bruges 1890) 57, die des zweiten bei E. du Sommerard, Les arts au moyen-âge V (Paris 1846) 248 f.

[3] Vgl. oben S. 308.

resurrectio Domini nostri. Als Erläuterung der in dem Retabel dargestellten Szenen waren diese Inschriften bedeutungslos, nicht aber als Ornament betrachtet.

Noch mehr tragen ornamentalen Charakter die erklärenden Inschriften an sich, welche uns auf den Gewandsäumen der Figuren begegnen, wie z. B. im Bildwerk der flämischen Retabeln zu Kirbach in Baden und zu Kranenburg am Niederrhein, um nur diese beiden zu nennen. Der Kirbacher Schrein hat z. B. bei der Verkündigung auf Marias Kleid die Worte: Ecce ancilla Domini (Lk. 1, 38), bei der Heimsuchung den ersten Vers des Magnificat: Magnificat anima mea Dominum (Lk. 1, 16), bei der Kreuzigung die Klage des Jeremias: Attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus (Klagel. 1, 12). Bei der Darstellung der Beschneidung steht auf dem Gewandsaum des Priesters: Octavo die circumcidetur puer (Lev. 12, 3), auf dem der Frau, welche das Kind hält: Vocatum est nomen ejus Jesus (Lk. 2, 21). Bei der Kreuzigung hat der Künstler auf den Kleidersaum einer der weinenden Frauen die Prophezie des Isaias (53, 4) aufgemalt: Vere languores nostros ipse tulit, auf den eines der Soldaten, die den Heiland verhöhnen, die Worte: Si filius Dei es, descende de cruce (Matt. 27, 40), auf den des Longinus den Spruch: Hic homo filius Dei erat (Mark. 15, 39).

Auf dem Passionsretabel zu Kranenburg lesen wir bei der Szene der Anbetung des Jesuskindes durch die Hirten auf dem Gewandsaum Marias: In diversorio non erat eis locus (Lk. 2, 7), auf dem des hl. Joseph: Joseph, fili David, noli timere (Matt. 1, 20), auf dem Besatz des Rockes eines der Hirten: Invenietis infantem. Invenerunt eum in praesepio (Lk. 2, 12, 16). Bei der Gruppe der Kreuztragung steht auf dem Gewandsaum des Schergen, welcher den Heiland an einem Seile führt: Duxerunt eum, ut crucifigerent (Matt. 27, 31). Zwei Reiter und eine der Frauen, die Maria umgeben, haben auf dem Saum des Kleides die Legende: Vere filius Dei erat (Matt. 27, 54); bei einem Mann im Vordergrunde (Nikodemus oder Joseph von Arimathea) ist auf ihm geschrieben: Ad sepeliendum (Matt. 26, 5). Bei der Abnahme vom Kreuze heißt es auf dem Saum des Gewandes der Gottesmutter: Mulier ecce filius tuus, auf dem des Kleides des hl. Johannes: Ecce mater tua (Joh. 19, 26 f.)[4].

Sinnvolle Inschriften, die in erster Linie den Charakter von Erläuterungen haben, finden sich unter den zahlreichen Passionsszenen des prächtigen geschnitzten Altarschreines zu Segeberg in Schleswig-Holstein. Sie geben nicht lediglich das Geheimnis an, unter dem sie angebracht sind, es ist auch als weiterer Gedanke ein Hinweis auf die betreffenden alttestamentlichen Vorbilder und Weissagungen in sie verwoben worden. So steht unter der Darstellung des Verrates: Quae Joab impressit Amasae, capit oscula Christus, unter des Herrn Vorführung vor Annas: Sponte Ihesus vinctus ut Sampson sistitur Annae, unter der Ecce-homo-Szene: Ecce homo, Salomo stat cum diademate matris, der Auferstehung Christi: Ut de pisce Jonas Christus de morte redivit; Inschriften, die, wie man sieht, nicht bloß die dargestellte Szene angeben, sondern auch die alttestamentlichen Typen des Geheimnisses nennen, Amasa, den Joab ermordete, während er ihn freundschaftlich umarmte, den gefesselten Samson, den gekrönten Salomon, den vom Fisch ausgeworfenen Jonas. Auf alttestamentliche Weissagungen deuten z. B. hin die Unterschriften der Geißelung: Quis venit ex Bozra rubicata lanig(in)e? Christus und der Sendung des Hl. Geistes: Quem spondet psalmus, est missus Spiritus almus. Die Beischrift der Kreuzigungsszene hebt ein besonderes Moment dieses Geheimnisses hervor: Imparibus meritis pendent tria corpora ramis — Jismas et Dismas, medius divina potestas[5].

Nicht selten bildeten die Inschriften der ersten Klasse, die dann regelmäßig auf Spruchbändern angebracht waren, einen förmlichen Bestandteil des Bildwerkes, indem sie wie in einem Schauspiel der Handlung gleichsam die Rede beifügten.

---

[4] Vgl. auch Münzenberger-Beissel II, 27.

[5] Münzenberger-Beissel II, 155.

So hält auf dem Quedlinburger Retabel im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin in der Pilatusszene der Jude, welcher Christus dem Landpfleger vorführt, ein Spruchband mit der Anklage: Hunc invenimus subvertentem populum (Lk. 23, 2) in der Hand, der Heiland aber hat in der Kreuztragungsdarstellung desselben Retabels in seiner Rechten ein Band mit der an die weinenden Frauen gerichteten Mahnung: Filiae Jerusalem, nolite flere super me (Lk. 23, 28). Auf dem großen Kreuzigungsbild im Mittelstück des Göttinger Retabels des Welfenmuseums und des Raphonschen Triptychons im Dom zu Halberstadt läßt der Maler den Hauptmann auf dem Spruchband, das er der auf den Heiland am Kreuze gerichteten Rechten desselben angefügt hat, ausrufen: Vere filius Dei erat homo iste (Matt. 29, 54; Lk. 15, 39). Der Engel auf der Szene des Besuches der Frauen am Grabe, mit der die Außenseite eines der Flügel der ehemaligen Lüneburger „Goldenen Tafel" im Welfenmuseum geschmückt ist, hat ein Band in der Hand, auf dem er den Frauen zuruft: Non est hic, quem quaeritis, sed cito euntes nuntiate (Matt. 28, 6 f.). Auf den Predellaflügeln des Hochaltarretabels in Heiligkreuz zu Rostock, auf denen die Parabel von den „fünf klugen" und den „fünf törichten" Jungfrauen dargestellt ist, hat sowohl die Anführerin der klugen wie die der törichten ein Spruchband mit der Bitte: Domine, aperi nobis, Christus aber hält als Antwort jener ein Spruchband mit der beseligenden Legende: Venite, benedicti patris mei, percipite regnum, dieser ein Band mit der Abweisung: Amen, dico vobis, nescio vos (Matt. 25, 11 f., 34) entgegen. Besonders häufig hat auf den Retabeln des 14. und 15. Jahrhunderts der Engel Gabriel auf dem Bilde der Verkündigung ein Spruchband in der Hand, auf dem sein Gruß an Maria: Ave gratia plena, Dominus tecum, geschrieben ist.

Bisweilen ist die einer Szene beigefügte, Spruchbändern aufgemalte Rede für das Verständnis der auf ihr dargestellten Handlung geradezu unentbehrlich, da diese, weil zu unbestimmt, aus sich dasselbe nicht zu vermitteln vermag. So verhält es sich z. B. bei einem Bilde, das auf der Innenseite des rechten Flügels des Mühlenretabels zu Doberan angebracht ist und einen Mönch darstellt, der vor einem Könige steht[6]. Schwerlich würde man auf den Gedanken kommen, daß dasselbe eine Begebenheit aus dem Leben des hl. Martinus wiedergibt[7], und daß der Mönch der hl. Martinus, der König aber der Teufel ist, der dem Heiligen in königlicher Pracht erschien und sich ihm für Christus ausgab, wenn nicht die Inschrift des Spruchbandes, mit dem der König ausgestattet ist, und die diesen nicht nur als diabolus bezeichnet, sondern ihm auch die der Vita s. Martini entnommenen Worte in den Mund legt: Cur in me dubitas, cristus ego sum, die Bedeutung der Szene verriete.

In anderen Fällen ist die gemalte Rede zwar nicht schlechthin unentbehrlich, doch führt sie in ein volleres und tieferes Verständnis des Sinnes ein, den der Künstler mit der betreffenden Darstellung verbunden wissen wollte, wie z. B. bei den früher erwähnten Malereien auf der Rückseite des Hochaltarretabels in St. Jürgen zu Wismar[8], bei der eigenartigen, gleichfalls schon behandelten Darstellung Marias auf der Außenseite eines der äußeren Flügel des Göttinger Retabels zu Hannover[9], bei den Mühlenbildern u. ä.

Einzelfiguren wurden in zweifacher Absicht erläuternde Inschriften beigegeben, erstens um anzugeben, welche Heiligen dieselben darstellten, zweitens um die Beziehung der betreffenden Figur zum übrigen Bildwerk und ihre Bedeutung auf dem Retabel zu charakterisieren.

Im ersten Fall geben sie den Namen des Heiligen an. Er befindet sich bald über oder neben der Figur, bald, wie namentlich auf italienischen Retabeln, unter ihr, bald

[6] Abb. in Kd. von Mecklenburg-Schwerin III, 606.

[7] Sulpicii Severi Vita s. Martini C. 24 (C. SS. eccl. I, 134).

[8] Vgl. oben S. 503.

[9] Vgl. oben S. 512.

endlich, und so verhält es sich besonders bei den deutschen Schreinen des späten Mittelalters, im Nimbus. Im zweiten bestehen sie in einem Spruch, der auf einem sog. Spruchband angebracht ist, welches die Figur gewöhnlich in der Hand hält. In dieser Weise erscheinen auf den mittelalterlichen Retabeln besonders die Propheten mit Legenden ausgestattet, ohne die ja auch ihr Sinn meist nicht oder doch nur mangelhaft verständlich sein würde.

Lehrreiche Prophetendarstellungen dieser Art enthalten beispielsweise ein auch durch sein Camarínfenster[10] bemerkenswertes Retabel im Museum zu Valencia (Tafel 254), der Hochaltarschrein der Heiligkreuzkirche zu Rostock und Lorenzettis Retabel mit der Aufopferung des Jesuskindes in der Galleria antica zu Florenz (Tafel 233). Beim Retabel zu Valencia, das um das Camarínfenster herum drei gemalte Szenen aus dem Leben Marias sowie die gemalten Einzelfiguren des hl. Joachim und der hl. Anna enthält, sehen wir auf dem breiten, schräg zum Mittelstück gestellten Rahmen, dem Charakteristikum der spätgotischen spanischen Altaraufsätze, in Malerei oben die Krönung der Gottesmutter, an den Seiten die prächtigen Gestalten von acht Propheten, Sophonias, Joel, Isaias, Salomon, Jeremias, Micheas, Ezechiel, David, die in schönen Windungen verlaufende Spruchbänder mit ihrem Namen und einer auf Maria sich beziehenden Weissagung in der Hand halten. So heißt es bei Jeremias: Jer.: Creavit Dominus novum super terra, femina circumdabit virum (Jer. 31, 21), bei Isaias: Ysayas: Egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet (Is. 11, 1), bei Salomon: Salomon: Tota pulchra es amica mea et macula non est in te (Hohel. 4, 7), bei Sophonias: Sophonias: Rex Israel Dominus in medio tui fortis, non timebis malum (Soph. 3, 15). Die letztgenannte Legende sollte ersichtlich auch auf das im Camarín hinter dem Tabernakelfenster des Retabels aufbewahrte hhl. Sakrament hinweisen.

Beim Rostocker Altarschrein schmücken sechs mit Inschriften ausgestattete Prophetenbilder die Außenseite der Predella. Sie sind nicht nur bemerkenswert, weil sie zeigen, wie weit die mittelalterlichen Künstler den Begriff „Prophet" faßten, sondern auch, weil sie bekunden, wie frei dieselben bisweilen mit den der Hl. Schrift entnommenen Stellen verfuhren. Denn zwei der Prophetenbeischriften: Sumite de farinae modio panes und: Infert sacerdos, que (sic) unctus est, panes, finden sich weder als Prophezien noch überhaupt dem Wortlaut, ja nicht einmal dem Sinn nach in der Hl. Schrift, sondern sind mit Benutzung von Richt. 6, 19 und Lev. 4, 16 hergestellt[11].

Auf der Altartafel des Ambrogio Lorenzetti hat die „Prophetin" Anna (Lk. 2, 36) ein Spruchband in der Hand, das die sie als solche charakterisierenden Worte der Hl. Schrift enthält: Et hac ipsa hora superveniens confitebatur Domino et loquebatur de illo omnibus, qui exspectabant redemptionem Israel (Lk. 2, 38). Auf die Bedeutung der ganzen Darstellung des Retabels weisen die Sprüche hin, die wir auf den Spruchbändern der in den Zwickeln der Überhöhung desselben angebrachten Halbfiguren des Moses und des Propheten Malachias lesen. Auf dem des ersteren heißt es: Si non invenerit manus eius nec potuerit offere agnum, sumet duos turtures aut duos pullos columbarum (Lev. 12, 8), auf dem des letzteren: Et statim veniet ad templum sanctum suum dominator, quem vos quaeritis, et angelus testamenti, quem vos vultis (Mal. 3, 1).

Seltener als Propheten sind die Kirchenlehrer auf den mittelalterlichen Retabeln mit Spruchbändern und Inschriften versehen. Sie wurden mit solchen nur

[10] Camarín heißt eine kleine, hinter dem Retabel angebrachte Kammer, in der man vielerorten in Nordspanien das hl. Sakrament aufbewahrte. Nach der Kirche hatte sie ein mit Glas versehenes Fenster, das in der Mitte des Retabels angebracht war. Eine Treppe hinter dem Altar und dem Retabel führte zum Camarín hinauf. Das ewige Licht stand hinter dem Camarínfenster.

[11] Abb. und Beschr. in Kd. des Großh. Mecklenburg-Schwerin I, 185. Die dort sich findende Angabe, die zweite der oben im Text erwähnten Stellen schließe mit panis statt mit panes, ist irrig. Das Spruchband hat klar und deutlich panes.

dann ausgestattet, wenn sie als Zeugen und Verkündiger bestimmter Dogmen erscheinen sollten. So sollen die Kirchenlehrer im Hochaltarretabel der Kreuzkirche zu Rostock, das als Hauptdarstellung eine große Kreuzigung enthält, auf das Leiden des Herrn und dessen hohe Bedeutung für das Menschengeschlecht hinweisen. Auf dem Spruchband des hl. Hieronymus lesen wir demgemäß hier: Passio tua, Domine, singulare est remedium, auf dem des hl. Augustinus: Per passionem de morte ad vitam, auf dem des hl. Gregor: Passio christi ad memoriam revocetur[12]. Die Beischriften der Kirchenlehrer auf der Mühlendarstellung, die auf der Außenseite eines der äußeren Flügel desselben Altarschreines angebracht ist, beziehen sich auf das hhl. Sakrament. Bei Hieronymus lesen wir: O satietas salutaris, quae quanto copiosius sumetur, tanto salubrius operatur, bei Gregor d. Gr.: Spiritualium bonorum distributionem (sic) participes nos fecit, bei Augustinus: Sanguis Christi ad conservationem eorum, qui dedicati sunt Deo, bei Ambrosius: Hic sanguis effusus lavit orbem et adibile fecit coelum[13].

Die Menschwerdung des Herrn predigen die Spruchbänder der Kirchenlehrer im Tribseeser Schrein. Bei Ambrosius steht: Verbum est Deus, non assumpta caro; aliud est enim, qui assumpsit, aliud quod assumptum est et cetera propter implere, bei Hieronymus: Nos itaque dicemus, hominem passibilem a Dei filio susceptum, ut dicas, mors passi permanet, bei Gregor d. Gr.: Christus, angelo annuntiante et spiritu sancto adveniente et Maria annuente mox intra uterum verbum caro, bei Augustinus: Secundum Ioannem aliud est. Verbum Dei hominis caro factum est, id est homo; non itaque alia Dei alia hominis persona[14].

In sehr ausgiebigem Maße und in tiefsinniger Weise sind mit Sprüchen versehene Figuren von Propheten und Kirchenlehrern über den lebensgroßen Gestalten der zwölf Apostel angebracht, welche die Flügel des Göttinger Retabels im Museum zu Hannover schmücken. In dem Buche, welches die Apostel in der Hand halten, lesen wir je einen Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses. Die Inschriften der Spruchbänder der zwölf Halbfiguren von Propheten und anderen biblischen Schriftstellern sowie der zwölf Halbfiguren von Kirchenlehrern, die über den Aposteln den Zwickeln der sie bekrönenden Bogen eingefügt sind, bilden gleichsam den Schrift- und Überlieferungsbeweis zu den betreffenden Sätzen des Glaubensbekenntnisses, so daß die gesamten Malereien auf den Außenseiten des inneren Flügelpaares des Retabels und den zu ihnen gehörenden Innenseiten des äußeren einen förmlichen Abriß eines Katechismus darstellten. Über Petrus, in dessen Buche steht: Credo in Deum, patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, lauten z. B. die Legenden: Quoniam per ipsum et in ipso et ex ipso sunt omnia (Röm. 11, 36) und Qui in creaturis est mirabilis. Über Johannes, dessen Buch den Artikel enthält: Et in Jesum Christum filium eius unicum, besagen sie: Cum sit splendor paternae gloriae et figura substantiae eius (Hebr. 1, 3) und Credimus unigenitum filium Dei Christum esse. Den Worten im Buche des Jakobus d. Ä.: Qui conceptus est de spiritu sancto natus ex Maria virgine entsprechen die Inschrift: Puer natus est nobis et filius datus est nobis (Js. 9, 6) und Non ex virili semine, sed mystico spiramine[15].

Bei anderen Einzelfiguren finden sich nur ausnahmsweise Spruchbänder mit Inschriften, welche nicht bloß die Namen derselben angeben, wie das z. B. bei den Sippenbildern öfters vorkommt, sondern sie außerdem näher nach ihrer Bedeutung charakterisieren. Ein gutes Beispiel bieten die hll. Joachim und Anna auf dem vorhin erwähnten Retabel im Museum zu Valencia, deren Legende ihre innigen Beziehungen zu Maria zum Ausdruck bringt: O beate Joachim, coelum de quo stella micat — o beata Anna, arbor sancta, de qua virga crevit. Sinnvoll ist der Spruch, welcher die Darstellung des Schmerzensmannes auf der Rückseite des Hochaltar-

[12] Kd. von Mecklenburg-Schwerin I, 184. Die Inschrift auf dem Spruchband des hl. Ambrosius ist nicht verständlich.

[13] Kd. des Großh. Mecklenburg-Schwerin I, 182.

[14] Münzenberger-Beissel I, 81.

[15] Münzenberger-Beissel I, 158.

schreines der Kirche zu Tiefenbronn begleitet: „O Sünder mein, sieh an mich, was ich erlitten hab durch dich." Das Nischenretabel in der Kathedrale zu Aix in der Provence[16] hat unter dem Bilde des leidenden Heilandes die Mahnung: Aspice mortalis, pro te datur hostia talis. Um wie viel gemütstiefer, inniger und ergreifender klingt nicht der Spruch des Tiefenbronner Schreines.

Wichtig sind die Legenden, welche auf einem Flügelschrein zu Buxtehude und ebenso auf einem Flügelretabel zu Ebstorf in Hannover die Figuren begleiten, die beiderseits einer in der Mitte der Predella angebrachten, mit einer Tür verschließbaren Nische angebracht sind; dort bestehen die Figuren in den vier Evangelisten, hier in dem hl. Johannes Ev., dem hl. Johannes d. T., dem König David und dem König Salomon. Auf der Predella des Buxtehuder Retabels lautet die Inschrift bei Lukas: Desiderio desideravi, hoc pascha manducare vobiscum, antequam patiar Lk. 22, 15), bei Johannes: Si quis manducaverit ex hoc pane, vivet in aeternum (Jo. 6, 52), bei Markus: Sumite, hoc est corpus meum (Mark. 14, 22), bei Matthäus: Capite et commedite, hoc est corpus meum (Matt. 26, 26). Aus dem Ebstorfer Retabel lesen wir bei Johannes Ev.: Johannes: Hic est panis verus, qui de coelo descendit. VI. capitulo —, bei Johannes d. T.: Ecce Agnus Dei etc. —, bei David: Panis cor hominis confirmet. Psalmo CIII. —, bei Salomon: Panem de coelo praestitisti eis Sapie. XVI.[17]. In beiden Fällen lassen die Legenden der neben der Nische dargestellten Figuren keinen Zweifel, daß die fragliche Nische zur Aufbewahrung des Allerheiligsten diente, also ein Tabernakel war.

Sehr lehrreich sind auch die Inschriften auf einem giottesken Retabel im Chiostro verde von S. Maria Novella zu Florenz, da klar aus ihnen hervorgeht, wie die auf den italienischen Altartafeln des Mittelalters so beliebte Darstellung der Gottesmutter mit dem Jesuskinde aufgefaßt sein will. In der Mitte dieses Retabels thront unter einem mit Zacken besetzten und mit einem Giebel ausgestatteten Spitzbogen wie gewöhnlich Maria mit dem Kinde. Rechts von ihr stehen unter gleichartigen, aber schmäleren und niedrigeren Spitzbogen Johannes d. T. und Matthäus, links in derselben Anordnung Johannes Ev. und Petrus. Das Jesuskind und Johannes d. T. halten ein Spruchband, die Apostel ein aufgeschlagenes Buch in der Hand. Auf dem Spruchband des Jesuskindes lesen wir: Ego sum panis vivus, qui de coelo descendi (Joh. 6, 41). Im Buche des hl. Petrus heißt es: Redempti estis de vana vestra conversatione pretioso sanguine quasi agni immaculati et incontaminati Iesu Christi (I, Petr. 2, 18 f.), im Buche des hl. Johannes Ev.: Hic est panis, qui de coelo descendit, non sicut manducaverunt patres vestri manna et mortui sunt. Qui manducat hunc panem, vivet in aeternum (Joh. 6, 59). Auf dem Spruchband des hl. Johannes d. T. steht: Ego vidi et testimonium perhibui, quia hic est filius Dei (Joh. 1, 34), im Buch des hl. Matthäus: Accepit Jesus panem, benedixit ac fregit deditque discipulis suis et ait: Accipite et comedite; hoc est corpus meum. Alle Inschriften weisen, wie man sieht, auf Christus als den Sohn Gottes, als unseren Erlöser und als das wahre Lebensbrot hin. Es erhellt demnach aus ihnen mit aller Deutlichkeit und Bestimmtheit, daß nicht Maria, sondern das Jesuskind auf dem Schoße der Gottesmutter das Hauptbild und der Brennpunkt des Retabels ist, und daß sonach dieses und die andern ihm gleichartigen Retabeln in erster Linie nicht Maria, sondern Christus verherrlichen sollten, daß sie mehr Christus- als Marienretabeln sein wollen[18].

---

[16] Vgl. oben S. 285 438.

[17] Mithoff IV, 65; V, 31.

[18] Vgl. auch die Inschriften auf den Spruchbändern, welche die Prophetenfiguren auf Cimabues Retabel mit dem Bilde der thronenden Madonna in der Galleria antica zu Florenz in der Hand tragen. Auf einem Retabel zu Montemerano, einem Retabel des Benvenuto di Giovanni in dem Instituto delle Belle Arti zu Siena und einem Retabel des Taddeo Bartolo zu S. Gimignano hat das Jesuskind ein Spruchband mit der für den Charakter dieser Retabeln bezeichnenden Inschrift: Ego sum lux mundi, in der Hand.

II. HISTORISCHE INSCHRIFTEN

Die Inschriften der zweiten Klasse haben den Charakter von Urkunden, weshalb ich sie als historische Inschriften bezeichne. Sie geben uns Aufschluß über die Entstehungszeit des Retabels, den Künstler, welcher es herstellte, den Besteller oder Stifter, das Geheimnis oder die Heiligen, zu deren Ehre es angefertigt wurde. Ist die erste Klasse für das Verständnis des Bildwerkes, mit dem die Altaraufsätze ausgestattet wurden, also für die Ikonographie derselben von großem Wert, so ist die zweite wichtig für die Geschichte der Entwicklung des Retabels wie auch für die Kunstgeschichte, sofern sie für beide zuverlässige und bestimmte Daten bieten.

Leider sind die Inschriften der zweiten Klasse nicht so zahlreich, als man angesichts der ihnen zukommenden Bedeutung wünschen möchte. Auch enthalten die Inschriften nur selten alle vorhin genannten Momente. Vielfach bringen sie nur Kunde von der Entstehungszeit des Retabels und dem Künstler, der es schuf.

Die älteste historische Retabelinschrift, von der wir Kunde haben, ist eine interessante Inschrift dieser Art, welche Abt Wibold auf dem prachtvollen Retabel anbrachte, das er für den Remaklusaltar der Abteikirche zu Stablo anfertigen ließ. Sie lautete: Hoc opus fecit fieri abbas Wiboldus, in quo sunt argenti meri LX marce, auri meri XL. Tota expensa operis C marce, de quo publice excommunicatum est, ne quis pro tam parva utilitate tantum laborem et expensam adnihilare praesumat. Außerdem vermerkte der Abt auf dem Retabel in einer langen, dreiundsechzig Namen umfassenden Liste alle Besitzungen des Klosters, die er dadurch gleichsam unter den Schutz des Heiligen stellte, zu dessen Ehre der Altar geweiht war. Historische Inschriften des 13. Jahrhunderts, die für die Geschichte der formalen Entwicklung des italienischen Retabels von Wichtigkeit sind, finden sich auf einer Altartafel Guidos da Siena in dem Instituto di Belle Arti zu Siena (Tafel 225) sowie auf dem Retabel eines Migliore in der Galleria zu Parma (Tafel 228). Die erste ist nicht mehr vollständig; ergänzt nach der Inschrift eines Tafelgemäldes Guidos, das sich im Palazzo publico befindet, besagt sie: † Me Guido de Senis diebus pinxit amenis, quem XPS lenis nullis velit agere penis. anno millesimo ducentesimo septuagesimo. Die zweite ist schlichter; sie beschränkt sich auf die Feststellung: Melior me pinxit. A. D. MCCLXXI.

Auf den deutschen Retabeln werden historische Inschriften erst im 15. Jahrhundert häufiger. Die Inschrift eines gemalten Altartriptychons zu Wildungen in Waldeck belehrt uns, daß es zur Zeit des Plebans Konrad Stollen von dem Maler Konrad am Konradstage des Jahres 1408 vollendet wurde[1]. Die am Hochaltarretabel von St. Martin zu Landshut angebrachte Inschrift: Francz Haselbach hat gebeñ LXS guldein czu dem altar. Anno Dm̄ MCCCCXXIV, verewigt den Stifter desselben und das Jahr seiner Herstellung. Das Göttinger Altarwerk im Welfenmuseum zu Hannover hat auf der Leiste, welche die Außenseite der äußeren Flügel horizontal in zwei Zonen scheidet, die für seine Datierung wichtige Legende: Ista tabula completa est sub fratre luthelmo pro t(empore) gardiano conventus istius. orate pro eo — anno Domini millesimo quadringentesimo vicesimo quarto sabato ante dm̄cam quartam post pascha. Ergänzt wird dieselbe durch die Inschriften, welche die zwei Mönchsfiguren begleiten, die auf der Haupttafel zu Füßen des Gekreuzigten dargestellt sind. Bei der einen heißt es: frater luthelmus, ein zu ihr gehöriges Spruchband aber enthält die Worte: O spes et salus in te credentium. Neben der anderen steht: fr.

[1] Münzenberger-Beissel I, 97: Die zum Teil zerstörte Inschrift lautet: Temporibus . . . conr. stollen plebani hoc opus est completum per me conr. pict . . . anno dm MCCCCVIII (?) die beati conradi confessoris. Statt 1408 ist vielleicht 1406 oder 1407 zu lesen.

he(n)ricus dud'stat; das sie begleitende Spruchband besagt: Miserere nostri hic existentium. Fr. Luthelm ist der Guardian, unter dem das Retabel entstand; Frater Heinrich von Duderstadt wohl der Künstler, der dasselbe malte[2].

Die Inschrift eines Flügelretabels der Jakobikirche zu Göttingen gibt nicht bloß Jahr und Tag der Fertigstellung desselben an, sondern sagt uns außerdem, zu wessen Ehre es geschaffen wurde. Sie steht oben am Mittelstück und lautet: Anno millesimo quadringentesimo secundo hoc opus completum est in vigilia beati Martini episcopi. Quod factum est in honorem Ihesu Christi et matris suae gloriosae virginis Mariae, s. Jacobi, s. Christophori, s. Eustachii et Joannis baptistae. Die interessante Inschrift des Hochaltarschreines der Marienkirche zu Göttingen nannte auch die Stifter (oder Meister) des Werkes sowie die Kirchenältesten, zu deren Zeit dieses entstand. Sie war deutsch abgefaßt und lautete: No der ghebort unsers Herrn Jesu MCCCCXXVI is bereidet düsse tafele in der ere Godes unde eynem sunderliken prise der moder Godes und allen Godes hilgen durch Bertold Kaltrop unde Henrich Geisen, to der tid old lude Werner von Esebeck, Henrik Hohof[3].

Eine Inschrift auf der Predella eines Retabels zu Karthaus in Westpreußen besagt, daß dieses 1444 am Oktavtage des Unschuldigen-Kinder-Festes unter Prior Heinrich Plöne fertiggestellt wurde. Als Mahnung sind ihr die Worte Christi angefügt: Vos amici mei estis si feceritis quae praecipio vobis (Joh. 15, 14). Jugum enim meum suave est et onus leve et cetera (Mt. 11, 30)[4]. Die Inschriften, mit welchen die Flügel des Magdalenenretabels zu Tiefenbronn in Baden außen versehen sind, verraten uns den Maler, der dasselbe schuf, seine Entstehungszeit und die Heiligen, zu deren Ehre es angefertigt wurde, besonders bemerkenswert aber sind sie durch die Klage, die sie über das geringe Interesse anstimmen, welches man ihr zufolge damals der Pflege der Kunst entgegenbrachte. Oben auf dem Rahmen der Flügel steht: Hic in altari honorandi sunt bta Maria Magdalena et bts Anthonius et bts venerabilis Erhardus. Links lesen wir auf ihm: Lucas Moser von Wil maister des wercx, bit got vir in. Rechts hat sich auf dem Rahmen der Mißmut des Künstlers in den Versen Luft gemacht: Schrie, kunst, schrie und klag dich ser — Din begert iecz niemen mer. so o we 1431[5].

Das Hochaltarretabel des Domes zu Aarhus hat eine Inschrift, die uns belehrt, daß Bischof Johannes Lange († 1482) dasselbe 1479 zum Lobe Gottes und zur Ehre des hl. Klemens anfertigen ließ. Sie lautet: Anno Domini MCCCCLXXIX reverendus in Christo pater et dominus Johannes episcopus arhusiensis istam tabulam dedit ad laudem Dei et ad honorem sancti Clementis. Eine Inschrift, mit der das aus Teichweiden stammende Retabel zu Niederrad bei Frankfurt ausgestattet ist, beschränkt sich auf eine Angabe der Entstehungszeit desselben: Anno Domini completa est hec tabula in vigilia scti Bartholomaei[6]; nur den Künstler verewigt die etwas selbstbewußte Inschrift des Hochaltarretabels des Freiburger Münsters: Joannes Baldung cog. Grien Gamundanus Deo et virtute (Geschicklichkeit, Kunst) auspicibus faciebat[7]. Aus der Inschrift eines Altarschreines in der Klosterkirche zu Kiel erfahren wir, daß derselbe 1506 durch die mildreichen Spenden von Wohltätern zustande kam: Biddet got vor alle de yennen de desser Tafel synt to hulpe kamen, se syn levendich edder doth. in dem jare dome sref MCCCCC u. VI[8].

Kurt Borgentrik hat das jetzt im Museum zu Braunschweig befindliche schöne Marienretabel, welches er für die Kirche zu Hemmerde bei Unna anfertigte, mit der Inschrift versehen: Completum est opus illud in Brunswik per me Conradum Borgen-

---

[2] Mithoff II, 78; Münzenberger-Beissel I, 158 f.

[3] Ebend. II, 187. Die Inschrift ist heute infolge der späteren Umgestaltung des Schreines nicht mehr vorhanden (Mithoff II, 77).

[4] Kd. von Westpreußen, Kr. Karthaus 18.

[5] Münzenberger-Beissel II, 90 und P. Weber, Die gotische Kirche zu Tiefenbronn mit ihren Merkwürdigkeiten (Karlsruhe 1845) 9.

[6] Münzenberger-Beissel I, 175.

[7] Ebd. II, 95.

[8] Kd. von Schleswig-Holstein I, 563.

trik 1483 in vigilia Laurencii. Unter dem Bildwerk des Mittelstückes eines geschnitzten Flügelretabels, das vordem den Hochaltar der St. Albans-Kirche zu Göttingen schmückte, stand: Anno Domini millesimo quadringentesimo nono completa est hec tabula. Johannes Geism., unter dem linken Flügel: Bi tiden des perness (Pfarrer) her Johan Cipollen, Cencler (Kanzler), unter dem rechten: Bi tiden der alderlude Herman von Lengde, Tile Heisen. Johannes Geismar oder Hans von Geßmer, wie es in einer Rotstiftnotiz heißt, die man hinter einer der Apostelfiguren der Flügel des Retabels entdeckte, war der Schöpfer des letzteren[9].

Eine Inschrift, welche an der Rückseite des Hochaltarretabels der ehemaligen Prämonstratenserkirche Churwalden in der Schweiz unter einem Gemälde der Verkündigung steht, ist eine sechszeilige gereimte lateinische Widmung an die Gottesmutter, in welcher Abt Ludwig von Lindau dieser außer dem von ihm gestifteten Retabel auch den Lettner, die Glocke und was er sonst 1477 zur Ausstattung der Kirche beschafft hatte, darbringt[10]. In deutschen gereimten Versen hat sich und seine Arbeit Meister Schlanz auf einem von ihm verfertigten Flügelschrein zu Genhofen bei Stiefenhofen (Schwaben) verewigt; sie lauten: Adam Schlanz hat gemalt dies Werk fürwar — Als man zalt fünf(zehn)hundert dreiundzwanzig Jar. Die Dionysii areopagitici[11].

Ein gemaltes Altartriptychon im Dom zu Halberstadt, ein Werk des Einbecker Dechanten Hans Raphon, trägt unten auf seiner Umrahmung die diesen als den Maler beglaubigende Inschrift: Anno Domini millesimo quingentesimo octavo praesens opus per me Johannem Raphon in Embeck est completum pariter et fabricatum[12]. Das Hochaltarretabel der ehemaligen Stiftskirche zu Gelnhausen hat unten auf der Umrahmung der Flügel die Distichen: Quindecies centum fluxerunt hactenus anni — Virginis a partu, tunc jubileus erat — Hoc pictor Nicolaus opus cum rite peregit — Schit cui cognomen, semper hac arte micans[13].

Für die Geschichte der Saalfelder Schule sind die Inschriften wichtig, welche sich auf geschnitzten Flügelschreinen zu Münchenbernsdorf in Sachsen-Weimar-Eisenach und Neusitz in Sachsen-Altenburg befinden, da diese durch dieselben als Erzeugnisse der Saalfelder Werkstätten beurkundet werden. Auf jenem heißt es: Anno Domini 1505 completa est haec tabula in vigilia sanctae Margarethae per Valentinum Lendestreich in Salvelt[14], auf diesem: Anno Dm̄ XVto completa est haec tabula in vigilia palmarum facta in Salfelt[15]. Meister Ivo Strigel, Bürger der freien Reichsstadt Memmingen, gab einem Retabel in der Sebastianskirche bei Igels in Graubünden die Aufschrift: Anno milleno quingentesimo ac insuper sexto, cum spiritus almi celebrat ecclesia festum, huc me locavit Yvo nomine (?) Strigel, civis jam dudum in Memmingen imperiali[16]. Das Maroltretabel im Kreuzgang des Domes zu Freising zeigt die Inschrift: Anno dm̄ 1513 dominus Gaspar Marolt, canonicus frisingensis, instituit in hoc altari II missas hebdomadarias celebrare, pro quo requiescat in pace.

Die historischen Inschriften der deutschen Frührenaissanceretabeln sind bisweilen sehr wortreich, jedoch darum nicht inhaltreicher. Sehr weitschweifig ist

---

[9] Mithoff II, 71. Die Rotstiftnotiz lautet: Ick Hans fon Geßmer habe dusse bille gemaket 1499.

[10] A. Nüscheler, Die Gotteshäuser der Schweiz I (Zürich 1864) 42:

O mundi domina fratrem ludovicum de lindaia
Respice benigna abbatem eiusque munera digna:
Chorum (Lettner), cum campana datum hocque
opus (Retabel) fac tibi gratum,
Capita deaurata, o Jesu, cum cruce tibi donata
Cum cruce argentea evangelii textum inspice
pia
Anno mille(si)mo q(ua)drincente(sim)o septuages(imo) septimo.

[11] J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern (München 1863) 603.

[12] Kd. der Prov. Sachsen, Halberstadt 298.

[13] Kd. des Regb. Kassel, Kr. Gelnhausen 47.

[14] Kd. von Sachsen-Weimar-Eisenach V, 307.

[15] Kd. von Sachsen-Altenburg II, 130.

[16] A. Nüscheler, Die Gotteshäuser der Schweiz 68. Eine ähnliche Inschrift zeigte ein zweites Strigelsches Retabel aus Reams, das sich jetzt in der Kirche zu Winterthur befindet (ebd. 113), sowie ein drittes in der St.-Veitskirche auf dem Bühel bei Tartsch im Obervingstgau (Kunstfreund IX, 1893) 91.

z. B. die Aufschrift des von der Äbtissin Wandula von Schaumberg gestifteten Retabels in Obermünster zu Regensburg, der wir entnehmen, daß die Äbtissin es auf eigene große Kosten von kunsterfahrener Hand zu Ehren Gottes und der allerseligsten Jungfrau sowie zu ihrem eigenen und aller Christgläubigen Heil anfertigen ließ, und daß es nach sechsjähriger Arbeit am 24. Juni 1540 vollendet wurde[17]. Sehr weitschweifig und langatmig ist auch die aus sechzehn Versen bestehende deutsch abgefaßte Inschrift am Gebälk des Retabels des ehemaligen Pfarraltares in St. Burchard zu Würzburg, die uns nur zu melden hat, daß Dechant und Kapitel 1590 die Mittel zur Herstellung des Retabels bewilligten und in dem Bildwerk desselben besonders Maria geehrt werde, und dann mit einem Lob der hhl. Dreifaltigkeit schließt. In mäßigeren Grenzen bewegt sich die Aufschrift, mit der Abt Hermann von Bochum 1552 das von ihm beschaffte Antoniusretabel der ehemaligen Abteikirche zu Brauweiler versah (Tafel 301)[18]. Die Inschrift des lediglich gemalten Frührenaissanceretabels zu Disentis (Tafel 299) ist sehr kurz, da sie nur den Namen des Stifters und das Jahr der Entstehung angibt: Sebastian von Kastelberg, Anno Domini 1572. Bloß das Jahresdatum Anno MDLXXXXII vermerkt im Anschluß an die Bitte: „O du hochhayliche Dreyfaltigkeit, erbarm dich über dein arme Christenheit", das Frührenaissanceretabel zu Neufra[19].

Auf flämischen Schreinen finden sich seltener Inschriften der zweiten Klasse, wahrscheinlich, weil man sie zur Bezeichnung ihrer Herkunft mit eingeschlagenen oder aufgemalten Marken zu versehen pflegte. Das schöne Retabel der hl. Dymphna zu Gheel hat die Aufschrift: Als dese tavel was gestelt, screef men MCCCCCXV omtrent Kersmisse. Jan Wave. Es wurde also von dem flämischen Schnitzer Jan Wave angefertigt und um Weihnachten 1515 vollendet. Auf dem Agilolfusretabel im Dom zu Köln, das sich ehedem in der heute zerstörten Kirche Maria ad gradus befand, finden sich die Hexameter: Virginis a partu bis denos cum daret annos — Orbis millenos ac quingentos, super aram — Hanc opus hoc posuit, quod cernis, fabrica templi — His superi faveant, id qui jussere parari. Sie belehren uns, daß dasselbe von der Kirchenfabrik beschafft und 1520 angefertigt wurde. Ein flämischer Schrein zu Strengnäs trägt die Inschrift: Istud faciebatur in Bruxellis 1490[20]. Bisweilen hat man sich damit begnügt, die Jahreszahl der Entstehung des Retabels oder den Namen des Meisters desselben auf dem Gewandsaum, dem Gürtel oder dem Säbel einer der Figuren des Bildwerkes aufzumalen[21].

Zahlreich sind seit dem 13. Jahrhundert die historischen Inschriften auf den italienischen Retabeln. Gewöhnlich geben sie nur Aufschluß über das Jahr ihrer Entstehung sowie über den Künstler, der sie schuf; andere Momente werden in ihnen selten erwähnt. Ihr Wert für die Geschichte des italienischen Retabels besteht darin, daß sie uns instand setzen, an der Hand der vielen durch sie genau und zuverlässig datierten Retabeln den Entwicklungsgang, den das Retabel im 13., 14. und 15. Jahrhundert in bezug auf Material, Form, Ausstattung und Bildwerk in Italien nahm, in allen seinen Stadien zu verfolgen und festzustellen[22]. Für die Datierung der Pala d'oro in S. Marco zu Venedig ist von großer Wichtigkeit die ungewöhnlich lange Emailinschrift, welche nach einer durchgreifenden Umarbeitung der Tafel 1345 auf derselben angebracht wurde. Sie besteht aus zwölf Hexametern und entwirft in kurzen Zügen ein Bild der Geschichte des Retabels:

Anno Milleno bis centenoque noveno
Tunc Ordelaphus Faledrus in urbe ducabat
Haec nova facta fuit gemmis ditissima pala,
Quae renovata fuit te, Petre, ducante Ziani,

[17] Abgedruckt bei A. Niedermayer, Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg (Landshut 1857) 165.
[18] Kd. der Rheinpr., Landkr. Köln 44.
[19] Kd. von Hohenzollern 26.
[20] Münzenberger-Beissel II, 11 27 38.
[21] Ebd. II, 5.
[22] Über eine mißdeutete Inschrift auf Filippo

Et procurabat tunc Angelus acta Faledrus
Anno Milleno bis centenoque noveno.
Post quadrageno quinto post mille trecentos
Dandulus Andreas praeclarus honore ducabat,
Nobilibusque viris tunc procurantibus almam
Ecclesiam Marci venerandam jure beati
De Lauredanis Marco Frescoque Quirino
Tunc vetus haec pala gemmis pretiosa novatur.

Unter dem Dogen Ordelafo Faledro 1105 hergestellt[23] wurde sie zum erstenmal unter dem Dogen Pietro Giani 1209 und dann nochmals unter dem Dogen Andrea Dandolo (1345) einer Erneuerung unterzogen.

Französische Retabeln aus der Zeit der Gotik und der Frührenaissance mit Inschriften der zweiten Klasse sind beispielsweise das ungemein edle spätgotische Passionsretabel zu Rumilly-lès-Vaudes (Aube), ein sehr beschädigtes gotisches Steinretabel im Cluny-Museum, ein geschnitztes spätgotisches Retabel im Museum zu Rouen und ein ebenfalls geschnitztes Frührenaissanceretabel in der Kirche zu L'Isle-Adam (Seine-et-Oise). Die Inschrift auf dem Retabel zu Rumilly-lès-Vaudes ist in die Form eines Distichon gekleidet und lautet: Parce Deus famulo rectore (sic) Johanni Coleto — Plebs colat aethereum Romeliana polum † MVCXXXIII. Auf dem Retabel des Cluny-Museums, das der Franziskanerkirche zu Provins entstammt, lesen wir: L'an mil quatre cents quarante-et-un fit faire maistre Jehan de Biesme ceste table des aumousnes de ses bienfaiteurs; priez Dieu pour luy et pour eux. Amen. Auf dem Retabel im Museum zu Rouen heißt es: Martin Robert et Michel Lappe, trésoriers de ceste église ont faict faire ceste table des deniers du trésor soidicette l'an mil cinq cens trente, auf dem Retabel zu L'Isle-Adam: Gerard Coqueret et Fleury sa femme ont donné seste contre-table en l'église de seaus (?). Priez Dieu pour eulx. 1558. Bei der letzten und bei der Inschrift des Retabels im Cluny-Museum hat sich zu der historischen Angabe die Bitte um das Almosen des Gebetes gesellt.

III. RELIGIÖSE INSCHRIFTEN

Die dritte Klasse der Inschriften auf Retabeln des Mittelalters und der Frührenaissance umfaßt die Inschriften religiösen Charakters, d. i. alle jene Inschriften, welche eine Anrufung, eine Bitte, eine Lobpreisung, eine Mahnung oder eine Widmung zum Ausdruck bringen. Auch diese kommen allenthalben auf den Retabeln jener Zeit vor, besonders aber begegnen sie uns bei den deutschen und flämischen Schreinen. Sie richten sich vornehmlich an den Heiland und seine hl. Mutter, doch auch an die Heiligen.

Schön sind die Verse, welche auf der Außenseite der äußeren Flügel des Passionsretabels der Ferberkapelle in der Marienkirche zu Danzig die Darstellung der Verkündigung begleiten und mit der Lobpreisung Marias eine Mahnung an die Vorübergehenden verbinden, dieselbe gleichfalls zu grüßen: Haec est illa rosa, pulchra nimis et formosa — Illam rogo salutate — Haec est illa graciosa, super omnes speciosa — Cum transitis salutate. An Gott den Herrn wendet sich die Bitte, welche auf den inneren Flügeln über dem Bild der Gattin des Stifters auf einem Spruchband angebracht ist: Weest uwns ghedachtich von hymelric God almachtich[1].

Gern fügte man dem Namen der Heiligen ein ora pro nobis bei, und zwar auch dann, wenn er im Nimbus angebracht war. Im Schrein zu Affeln bei Arnsberg kniet der Stifter vor dem hl. Lambertus. Auf dem Spruchband, das er in der Hand hält,

---

Lippis Krönung Marias in der Galleria antica zu Florenz vgl. „Stimmen aus Maria-Laach" LXXXVI (1914) 176.

[23] Es geschah das zu Konstantinopel; vgl. oben S. 294.

[1] Münzenberger-Beissel II, 37.

lesen wir die demütige, an den Heiland gerichtete Bitte: Lamberti precibus Christus mea crimina tergat — Cerberus haud merentem dente lacescat atrox[2]. Bisweilen wurden auch die Gewandsäume der Figuren mit einer Anrufung oder Lobpreisung verziert. Im Dymphnaretabel zu Gheel ist z. B. auf dem Besatz eines Pluviales ein Teil des Ave Maria aufgemalt. Im Passionsschrein der Dymphnakirche daselbst steht auf der Saumborte des Rockes eines der Schergen, welcher bei der Geißelung des Herrn die Ruten zu einem Bündel bindet, sonderbarerweise der Anfang des Salve Regina. Der flämische Schrein zu Kranenburg am Niederrhein hat in der Kreuzigungsgruppe auf dem Saum von Marias Gewand die Inschrift: Mater Dei, memento mei, der auf dem Saumbesatz des Kleides des hl. Johannes die Bitte entspricht: Jesus, Fili Dei, miserere mei[3]. In einem Flügelretabel zu Seifersdorf im Freistaat Sachsen lesen wir auf dem Gewandsaum des Apostels Jakobus die Worte: Ora pro nobis ad Dominum nostrum Ihesum Christum[4].

Im Fries der Bekrönung des prächtigen Marienschreines des Kurt Borgentryk im Museum zu Braunschweig zieht sich anstatt eines sonstigen Ornamentes die jubelnde Osterantiphon Regina coeli, laetare, alleluja hin. Ein anderer Flügelschrein des Museums hat unter dem Mittelstück die Bitte: Maria, mater graciae, mater misericordiae, tu nos ab hoste protege. Verschwunden ist heute die Inschrift, welche um den inneren Rahmen des Hochaltarschreines des Domes zu Xanten herumlief. Sie bestand aus der Festantiphon des Stiftes: Ave miles invictissime — Ave martyr sanctissime — Ave pie protector sancte Victor — Hymnis tuam de votis observantibus — Clementiam obtine precibus — Piis ut adsit omnipotentis gratia, die gebetet wurde, so oft man den Schrein öffnete[5].

Ein langer Hymnus auf die hll. Sebastianus, Katharina, Valentinus und Margareta bedeckt den Rahmen der Innenseiten der Flügel beim Hochaltarschrein der Stiftskirche zu Gelnhausen[6]. Über dem Mittelteil eines Flügelretabels zu Geismar, in welchem die Krönung Marias dargestellt ist, findet sich die Antiphon aus dem Officium des Festes Maria Himmelfahrt: Exaltata est sancta Dei genitrix super choros angelorum ad coelestia regna, unten das in dem Officium anderer Marienfeste mehrfach wiederkehrende Responsorium: Omni laude dignissima, quia ex te ortus est sol justitiae, Deus noster[7].

In welchem Geiste man die Marienverehrung bei Ausgang des Mittelalters pflegte, und wie wenig man damals nur äußere Andachtsübungen für genügend bei ihr hielt, bekundet die Inschrift, die einst den Marienschrein zu Kloster Loccum in Hannover schmückte: Pectore contritis hic larga favendo petitis — Mater amatoris, rivos infundis amoris — Christiferae vitis redolet clementia mitis — Hinc humiles sitis, qui justa rogare venitis — Nam sic accipitis, quae puro corde sititis. Sie ermunterte zum Vertrauen auf Maria, mahnte aber zugleich, daß man zu Maria, der Mutter der göttlichen Liebe, dann nur seine Zuflucht nehmen und dann nur bei ihr, dem Weinstock, der Christus hervorbrachte, Erhörung erwarten dürfe, wenn man sie mit zerknirschtem Gemüt, reinem Herzen und demütiger Gesinnung anrufe[8]. Auf einem seinerzeit zu Siena ausgestellten gemalten Frührenaissanceretabel[9] des Andrea di Niccolò, das die Gottesmutter zwischen den hll. Crispinus und Crispinianus darstellt, hat das Jesuskind ein Spruchband in der Hand, auf dem wir die Worte lesen: Da me sempre benedicto sia, chi chon buon chor dice: Ave Maria. Sie haben einen ähn-

[2] Ebend. II, 32.

[3] Ebend. II, 27.

[4] Ebend. I, 185, wo auch eine Anrufung Marias erwähnt wird, die sich auf dem Gewandsaum einer Figur der Gottesmutter in einem Flügelschrein zu Flöha befand, bei der Restauration der Statue aber — wohl weil katholisch — beseitigt wurde.

[5] St. Beissel, Die Bauführung des Mittelalters III (Freiburg 1889) 11.

[6] Der Wortlaut zum Teil bei Münzenberger-Beissel I, 163; vollständig im Kd. des Regb. Kassel 47, Abb. Tfl. 85 a und b.

[7] Münzenberger-Beissel II, 186.

[8] Die schon 1594, weil katholisch, vernichtete Inschrift — das Kloster wurde 1591 lutherisch — ist nach alter Abschrift mitgeteilt bei Mithoff I, 124.

[9] Photogr. Brogi 14939.

lichen Sinn, wie die Loccumer Inschrift. Das Jesuskind will alle segnen, die seine heilige Mutter grüßen, aber nur, wenn sie das aus gutem Herzen tun.

Ein italienisches Retabel in N.-Dame de bon Secours zu Puget-Théniers (Alpes marit.), in dessen mittlerer Abteilung, umgeben von den Leidenswerkzeugen und begleitet von Maria, die auf ihre Brust hinweist, der Schmerzensmann dargestellt ist, hat unten am Kreuz, vor dem dieser steht, auf einer Tafel die dem hl. Bernard entlehnte, tröstliche Lehre: Tutum habet homo accessum ad Deum, ubi habet filium ante patrem et matrem ante filium. Filius ostendit latus et vulnera, mater ostendit pectus et ubera. Nulla poterit esse repulsa, ubi tot sunt charitatis insignia.

Den Beschluß mögen zwei Retabelinschriften der dritten Klasse bilden, in denen die Andacht zum Leiden des Herrn ihren Ausdruck gefunden hat. Die eine befindet sich auf dem Sockel des geschnitzten Passionsretabels in St-Léonard zu Léau in Belgien, einem trefflichen Werk der flämischen Frührenaissance, sie besagt: Crucem tuam adoramus, Domine — Tuam gloriosam recolimus passionem. Die andere steht auf der Umrahmung eines von dem Dechanten Hans Raphon zu Einbeck gemalten Flügelretabels im Welfenmuseum zu Hannover, dessen Mittelbild eine figurenreiche Kreuzigung darstellt, und setzt sich aus zwei Distichen zusammen, von denen eines auf dem oberen, das andere auf dem unteren Rahmen angebracht ist. Jenes lautet: Tantus amor pietasque ingens dilectio tanta — Excidat a firmo pectore, Christe, meo?, dieses: An ne mea labi poterunt hi mente dolores — Lancea, crux, clavi, sputa, flagella, vepres[10]?

Die Inschriften bildeten in der ebenso ausgiebigen wie eigenartigen Verwendung, die sie auf den mittelalterlichen Retabeln erfuhren, einen charakteristischen Teil des mittelalterlichen Ornamentenschatzes. Daher mußten auch sie allmählich aus der Ausstattung des Retabels verschwinden, als die Renaissance in demselben ihren Einzug hielt und mit seiner Form auch die ihm bis dahin eigene Verzierungsweise in ihrem Sinne und nach ihrem Geschmack umgestaltete. So wurden auch sie ein Opfer des Stilwechsels. Freilich paßte auch das Inschriftenwesen der mittelalterlichen Retabeln wenig mehr zu der mächtigen Architektur und zu dem auf kraftvolle Wirkung abzielenden Bildwerk des Retabels der Spätrenaissance und des Barocks.

Die Inschriften, die bis in das 16. Jahrhundert hinein einen so beliebten, so schönen und oft so sinnreichen Bestandteil der Ausstattung der Retabeln darstellten, spielten demgemäß in der Spätrenaissance und im Barock auf denselben keine bemerkenswerte Rolle mehr. Was aber an solchen noch gelegentlich auf ihnen vorkommt, ist durchweg zu bedeutungslos, als daß es sich verlohnte, darauf näher einzugehen. Auf den Retabeln, die in lutherischen Kirchen entstanden, brachte man gern den einen oder andern Bibelspruch an.

NEUNTES KAPITEL

WANDMALEREIEN UND BEHÄNGE OBERHALB DER ALTÄRE

I. WANDMALEREIEN OBERHALB DER ALTÄRE

Es wäre, wie schon gelegentlich bemerkt wurde, durchaus irrig, wollte man annehmen, daß schon im 13., spätestens aber im 14. Jahrhundert alle Altäre der Regel nach mit einem Retabel ausgestattet wurden. War das doch

[10] Münzenberger-Beissel I, 157.

noch nicht einmal im ausgehenden 15. der Fall. Freilich folgt daraus nicht, daß man überhaupt keinen Schmuck hinten oberhalb des Altares anbrachte. Im Gegenteil war man, wo die Umstände es gestatteten, schon in altchristlicher Zeit darauf bedacht, durch Mosaiken oder Fresken die Wandfläche hinter und über dem Altar zu verschönern. Denn die prächtigen, musivischen Darstellungen, die beispielsweise in den alten Basiliken Roms, im Dom zu Parenzo, in S. Vitale zu Ravenna und in S. Apollinare in Classe die Apsis zieren, wurden zweifellos vor allem erdacht und geschaffen als Schmuck des in oder vor derselben stehenden Altares. Ihre Bedeutung für diesen war etwa die gleiche wie diejenige, welche die spanischen Wandretabeln der Spätgotik und der Renaissance für den vor ihnen frei aufgestellten Altar besitzen. Wie sie sollten auch jene Mosaiken und Fresken nicht bloß eine Zier der Kirche und insbesondere der Apsis als des wichtigsten Teiles des Gotteshauses sein, sondern vor allem für den Altar eine seiner Würde entsprechende Umgebung schaffen, für ihn einen ihn in seiner hohen Bedeutung auf den ersten Blick kennzeichnenden Hintergrund bilden.

Nicht anders als mit den altchristlichen Apsismosaiken verhielt es sich mit dem Mosaikschmuck, mit dem man in karolingischer Zeit die Apsis versah, sowie mit den Fresken, mit denen man Concha und Wand der Chorapsis in den romanischen Kirchen bemalte. Auch diese waren — die einen wie die anderen — vornehmlich als eine Art von Schmuck des Altares beabsichtigt, wie das die Darstellungen bekunden, welche für dieselben gewählt zu werden pflegten.

Besonders deutlich trat die Zusammengehörigkeit von Wandschmuck und Altar zutage, wenn letzterer der mit Malereien ausgestatteten Wand unmittelbar vorgebaut war, wie z. B. die Nebenaltäre in der Märtyrerbasilika und in S. Caliono zu Cimitile bei Nola, oder der Altar der kleinen Krypta von S. Urbano a Caffarella zu Rom. In beiden Basiliken zu Cimitile befindet sich hart oberhalb der die Hauptapsis flankierenden kleinen Seitenaltäre eine im Halbrund schließende Nische, in der das Brustbild eines Heiligen angebracht ist. Altäre und Bilder gehören dem 8. Jahrhundert an (Tafel 37). In der Krypta von S. Urbano sehen wir in der Wand über dem Altar in einer flachen conchaartigen Nische eine Freskomalerei aus dem späten 10. Jahrhundert, welche die Halbfigur der Gottesmutter mit dem Jesuskinde zwischen den Halbbildern des hl. Urbanus und des hl. Johannes darstellt[1].

Auch wenn der Altar sich in einer mit Gemälden verzierten Nische befand, mochte er ihr nun fest eingebaut oder frei in ihr aufgestellt sein, trat die Zugehörigkeit der Malereien derselben zu ihm und der Zusammenhang, in dem die Bilder mit ihm standen, unverkennbar und beim ersten Blick in die Augen. Eine Anlage dieser Art, die in das 8. Jahrhundert hinaufreichen dürfte, von deren Altar sich jedoch nur ein Stumpf erhalten hat, ist die Nische der „Fünf Jungfrauen" im Vorraum der Januariuskatakombe, so genannt von den übrigens wohl aus späterer Zeit stammenden Figuren von fünf heiligen Jungfrauen, mit denen die Wand der Nische bemalt ist. Eine sehr lehrreiche, gleichartige Anlage aus karolingischer Zeit wurde jüngst durch J. Garber in dem Benediktuskirchlein zu Mals in Tirol aufgedeckt. Gute Beispiele aus romanischer Zeit finden sich in der Krypta von St. Maria im Kapitol zu Köln, am Ostende des Emporengeschosses des südlichen Seitenschiffes der Pfarrkirche zu Andernach, in der Kapelle der Tiroler Burg Hocheppan, im Mar-

[1] Abb. bei Wilpert, Röm. Malereien, Tfl. 229, n. 1.

garetenkirchlein zu Lana in Tirol u. a. Die Malereien in den Nischen der Krypta von St. Maria im Kapitol, die heute der Altäre entbehren, bestehen zum Teil aus drei übereinanderliegenden Schichten, von denen die älteste der ersten Hälfte des 12., die jüngste dem 14. Jahrhundert angehört, ein Beweis, daß die Fresken zu verschiedenen Zeiten erneuert wurden. In einer der Nischen ist über bisher noch nicht geklärten Szenen aus dem Leben eines Heiligen das Himmelsmahl dargestellt, in einer anderen die Majestas, umgeben von den Evangelistensymbolen, in einer dritten die Kreuzigung. Eine zeigt die Überreste zweier Majestasbilder und einer Kreuzigung[2]. Die flache, apsidenartige Altarnische am Ende des südlichen Emporegeschosses der Pfarrkirche zu Andernach enthält eine der Frühe des 13. Jahrhunderts entstammende Kreuzigungsdarstellung. Der Gekreuzigte befindet sich zwischen zwei die Nische durchbrechenden Rundbogenfenstern; Maria und Johannes stehen auf der nach innen sich stark abschrägenden Leibung dieser Fenster[3].

Selbst nachdem man bereits begonnen hatte, auf die Altäre ein Retabel aufzustellen, brachte man noch lange Zeit bei solchen, die einer Wand vorgebaut waren, oberhalb der Mensa häufig bloß Malereien an. So hielt man es selbst bei Altären in den Kapellen des Chorumganges des Kölner Domes. In der dritten Kapelle an der Nordseite des Chores sieht man beispielsweise über dem Altar in der Mitte eine aus dem Gekreuzigten, Maria, Johannes und frommen Frauen bestehende Kreuzigungsgruppe, rechts den hl. Laurentius, links den hl. Johannes d. T. Die mittlere Abteilung des Gemäldes, die von den seitlichen durch einen Pfosten getrennt ist, schließt oben mit drei Giebeln ab, während die seitlichen nur einen Giebel zeigen. Ähnlich sind die Wandmalereien über dem Altar der ersten Kapelle zur Linken und der dritten an der Südseite.

Auch in anderen Kölner Kirchen gibt es noch mittelalterliche Altäre, über denen anstatt eines Retabels Wandmalereien angebracht wurden, wie z. B. in St. Andreas, wo wir solche in zwei Kapellen des Langhauses und in St. Severin, wo wir zwei Beispiele derselben in einer Kapelle der Krypta antreffen. Das Fresko, welches sich über einem der Altäre in St. Andreas befindet (zweite Kapelle der Nordseite), bedeckt die ganze Wand oberhalb der Mensa. Es gliedert sich in vier Zonen. In der unteren erblickt man den Gekreuzigten zwischen Heiligen, in der zweiten die Anbetung des Jesuskindes durch die Weisen, in der dritten die Verkündigung, die Heimsuchung und die Geburt des Herrn, in der vierten, die das Bogenfeld einnimmt, Marias Krönung[4]. Das Fresko über dem zweiten Altar (dritte Kapelle der Nordseite) zeigt im Mittelfeld unten eine Kreuzigungsgruppe, oben das Gericht, in den Seitenfeldern den hl. Bonaventura und den hl. Bernard. Die Wandgemälde beider Kapellen stammen aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts. Über einem der Altäre in der Krypta von St. Severin ist eine große Kreuzigung gemalt, über dem andern eine Gruppe des Gekreuzigten, neben der rechts und links je drei Heilige stehen.

Andere bemerkenswerte Beispiele solcher Wandmalereien des 14. und 15. Jahrhunderts, welche zum Teil sogar noch heute die Stelle eines Retabels vertreten, haben sich auf deutschem Boden beispielsweise erhalten über dem Altar der oberen Sakristei

---

[2] Abb. und nähere Beschreibung in P. Clemen, Die romanischen Monumentalmalereien in den Rheinlanden (Düsseldorf 1916) 239 f. Das Himmelsmahl in der ersten Nische ist hier irrtümlich als Abendmahl Christi gedeutet. Die Umschrift: Beati qui ad cenam agni vocati sunt, stellt den Sinn des Bildes außer Frage. Die Majestas in der dritten Nische wurde später mit einer Darstellung des Gotteslammes übermalt.

[3] Abb. ebd. 448. Über die Malereien der Altarnischen zu Hocheppan und Lana vgl. Atz, 352 355.

[4] Abb. in Kd. der Rheinprovinz, Stadt Köln I, 4, Tfl. VIII.

des Münsters zu Konstanz[5], über dem südlichen Seitenaltar der Kirche zu Oberbreisig bei Sinzig am Rhein[6], in der Turmkapelle zu Lobeda (Sachsen-Weimar)[7], über einem Nebenaltar der Kirche zu Goldbach bei Überlingen (Baden), über einem der Nebenaltäre der Pfarrkirche zu Untermais in Tirol[8], über dem Hochaltar und einem der Seitenaltäre der unteren Kapelle der Burg Tirol[9], über einem Nebenaltar in der Kirche zu Tessenberg in Tirol[10], über drei Altären in St. Radegund am Schöckel in Steiermark[11] und in den drei Altarnischen des Agathakirchleins zu Disentis in der Schweiz[12].

Das Fresko in der Sakristei des Münsters zu Konstanz, in der Kirche zu Oberbreisig, in der Kirche zu Goldbach und über dem Hochaltar der unteren Kapelle der Burg Tirol stellt lediglich den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes dar. Auf dem Fresko in der Pfarrkirche zu Untermais sind beiderseits neben der Kreuzigungsgruppe je zwei Heilige angebracht; auf demjenigen der Kirche zu Tessenberg befinden sich unterhalb einer Darstellung des Gekreuzigten zwei heilige Bischöfe. Das Wandgemälde in der Turmkapelle zu Lobeda zeigt in der Mitte die hl. Anna Selbdritt, rechts einen hl. König, links den hl. Michael in Begleitung anderer Engel. Von den drei Fresken in St. Radegund am Schöckel gibt eines die Geburt des Heilandes wieder, ein anderes den Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und zwei der frommen Frauen. Beim dritten, das in drei Abteilungen gegliedert ist, liegt das mittlere Bild, eine Beweinung, in einer Spitzbogennische, deren Umrahmung am Bogen mit Krabben verziert ist und auf der Spitze eine Kreuzblume trägt. Die neben der Nische der Wandfläche aufgemalten, von spätgotischen Giebeln bekrönten Seitenfelder enthalten die Figuren des hl. Sebastianus und des hl. Andreas, welch letzterem der kniende Donator beigefügt ist. Eine Inschrift in dem Fries unterhalb des Mittelbildes, welcher die Predella vertritt, gibt das Jahr der Entstehung des Freskos an: Anno Domini MDVI jar. Für die Gliederung dieses dritten hat sich der Maler anscheinend ein Flügelretabel zum Vorbild genommen. Von den drei Altarnischen des St.-Agatha-Kirchleins zu Disentis enthält die mittlere eine Darstellung der Majestas, die südliche eine Krönung Marias, die nördliche die Szene der Verkündigung.

Es ist bemerkenswert, daß auf den an Stelle eines Retabels über Altären angebrachten spätmittelalterlichen Wandgemälden mit Vorliebe eine Kreuzigungsgruppe entweder die einzige oder doch die Hauptdarstellung bildet.

Hier und da haben sich die ursprünglichen Wandgemälde hinter dem Retabel erhalten, das bei Ausgang des 15. oder zu Beginn des 16. Jahrhunderts auf die Mensa gestellt wurde, sei es, weil man nunmehr Retabeln vor Wandbildern den Vorzug gab, oder weil die Malereien schadhaft geworden waren. Die über dem Altare an der Wand angebrachten Gemälde wurden dabei jedoch nicht zerstört oder überstrichen, sondern nur durch den neuen Aufsatz verdeckt und auf diese Weise der Nachwelt erhalten.

So finden sich die alten Malereien hinter dem späteren Retabel noch bei einem Nebenaltar der Schloßkapelle der Burg Trausnitz zu Landshut[13], bei dem Anna-, dem Nikolaus-, dem Dreikönigen- und dem Sakramentsaltar im Dom zu Xanten sowie bei dem Elisabeth-, dem Katharinen-, dem Johannes-Baptista- und dem Martinus-

---

[5] Abb. in Kd. des Großh. Baden I, 205. Eine um das Bild herumlaufende Inschrift besagt, daß der Altar 1348 geweiht wurde.

[6] Abb. in P. Clemen, Die romanischen Monumentalmalereien der Rheinl. Tfl. XL.

[7] Abb. in Kd. von Sachsen-Weimar II, 180. Der Altar ist hier heute nicht mehr vorhanden.

[8] Atz 736.

[9] Ebend. 739.

[10] Ebend. 793.

[11] Grazer Kirchenschm. XXVI (1895) 10 f.

[12] Kirchenschätze von Disentis und Umgebung. St. Agatha (Chur 1897) Tfl. 3 4 5.

[13] Münzenberger-Beissel I, 103. Sie sind in drei Abteilungen gegliedert; die mit flachen Giebeln schließen, zeigen in der mittleren eine Kreuzigungsgruppe, in der rechten den hl. Wenzel, in der linken den hl. Vitus und werden dem 14. Jahrhundert entstammen.

Altar in den Querarmen der Elisabethkirche zu Marburg. Hier zu Marburg stehen sie in stichbogigen Nischen, in welche die Altäre, über denen sie angebracht sind, mit etwa einem Viertel ihrer Tiefe eingebaut sind. Über dem Bogenscheitel der Nischen ist an der Wand auf einer Konsole eine Statuette des Heiligen angebracht, zu dessen Ehre der betreffende Altar errichtet wurde. Die Flügelschreine, mit denen man dann im Beginn des 16. Jahrhunderts die vier Altäre ausstattete, wurden den Nischen so eingefügt, daß ihr Mittelstück dieselben ganz ausfüllte.

Auch hinter Barockretabeln haben sich die Wandmalereien wiedergefunden, die das ursprüngliche Altarbild der betreffenden Altäre darstellten. So wurden die vorhin erwähnten Fresken in St. Andreas zu Köln und in St. Radegund am Schöckel hinter Aufsätzen entdeckt, die man in der Barockzeit vor denselben errichtet hatte[14]. Wahrscheinlich würde man noch in manchen mittelalterlichen Kirchen hinter den mächtigen Barockretabeln, mit denen ihre Altäre im 17. Jahrhundert versehen wurden, bei näherem Nachforschen Überreste der Fresken antreffen, die in mittelalterlicher Zeit an Stelle eines Retabels als Altarbild dienten.

Über dem Altar an der Wand ein Fresko anzubringen, anstatt ihn mit einem Retabel zu versehen, war im Mittelalter besonders im gelobten Land der Freskomalerei, in Italien, sehr beliebt, wie zahlreiche Beispiele derartiger Wandgemälde bekunden, die sich aus jener Zeit in den dortigen Kirchen in mehr oder weniger gutem Zustand erhalten haben. Selbst im Dom zu Florenz schmückte man die Altäre der Kapellen der beiden Querapsiden nicht mit einem Retabel, wiewohl dieselben frei standen und darum sich ein solches auf oder hinter ihnen leicht hätte aufstellen lassen, sondern beschied sich damit, hinter ihnen an der Wand in Fresko den Altarpatron darzustellen. In der Zeit der Früh- und Hochrenaissance verzichtete man zugunsten eines Wandgemäldes auf ein Retabel beispielsweise in der Venuti- und in der Roverekapelle von S. Maria del Popolo zu Rom, in denen Pinturicchio die Wand oberhalb des Altares mit Fresken verzierte, in S. Onofrio allda, wo Peruzzi neben und über dem Hochaltar reichen Freskenschmuck anbrachte, in S. Pietro in Montorio, wo Sebastiano del Piombo in der ersten Kapelle rechter Hand über dem Altar eine michelangelesk anmutende Geißelung schuf (Tafel 293), sowie namentlich in der Sixtina, über deren Altar Michelangelo sein gewaltiges Jüngstes Gericht auf die Wand malte.

In der Spätrenaissance und dem Barock ist es auch in Italien nicht mehr üblich, oberhalb des Altares ein Wandgemälde anzubringen. Wo man denselben nicht mit einem Retabel, das nun vollständig den Plan beherrschte, ausstatten konnte oder wollte, beschied man sich damit, wie zahlreiche Beispiele noch heute zeigen, über dem Altar an der Wand ein mehr oder minder reich umrahmtes Ölgemälde zu befestigen.

II. WANDBEHÄNGE OBERHALB DES ALTARES

Wo das römische Caeremoniale episcoporum von der Ausstattung der Altäre handelt, sagt es, an der Wand über dem Altare könne, falls derselbe an eine solche angelehnt sei, ein besonders vornehmes und schönes Tuch angebracht werden, auf dem Bilder Christi, Marias oder der Heiligen dargestellt seien, vorausgesetzt, daß solche nicht schon auf die Wand selbst gemalt seien[1]. Ob der Brauch, von dem in dieser Anweisung des Caeremoniale die Rede ist, schon vor dem 13. Jahrhundert bestand, und wie weit er überhaupt in die Vergangenheit hinaufreicht, läßt sich nicht feststellen, da wir aus älterer Zeit keinerlei Nachricht über sein Bestehen erhalten. Im 13., 14. und 15. Jahrhundert liegt jedoch die Sache anders.

[14] Vgl. auch Kunstfreund N. F. VIII (1892) 63.

[1] L. 1, c. 12, n. 13.

In Italien scheint es freilich damals kaum üblich gewesen zu sein, die Wand oberhalb des Altares mit einem Behang zu verzieren. Wenigstens ist in den italienischen Inventaren aus jener Zeit nie von derartigen Wandbehängen die Rede, und ebenso fehlen aus dem damaligen Italien alle sonstigen Angaben über den fraglichen Brauch. Der Grund war wohl, daß man dort die Wand oberhalb des Altares mit Malereien zu versehen pflegte, wenn auf diesem kein Retabel aufgestellt war, daß also kein Anlaß vorlag, einen Zierbehang über dem Altar anzubringen. Aus Deutschland hören wir ebenfalls nichts von einem Behang, mit dem man die Wand oberhalb des Altares geschmückt hätte, so daß er auch dort sich jedenfalls keiner großen Verbreitung erfreut haben kann.

Anders verhielt es sich jedoch in England, in Flandern und in Frankreich. Hier vernehmen wir seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts oft von dem fraglichen Behang. Er ist in den spätmittelalterlichen französischen, englischen und flandrischen Inventaren eine sehr gewöhnliche Erscheinung und muß deshalb im späten Mittelalter in England, Frankreich und Flandern eine ausgiebige Verwendung gefunden haben. In Spanien war er damals jedenfalls nicht unbekannt, da er in einem Inventar Martins V. von Aragonien (1409) unter dem Namen repali aufgeführt wird[2]. In England endete mit dem katholischen Kultus im 16. Jahrhundert auch die Verwendung des Behanges, der ja auch nach Beseitigung der Altäre völlig überflüssig geworden war. Aber auch in Flandern und in Frankreich kam er im 16. Jahrhundert fast ganz außer Gebrauch, weil man dort nunmehr alle Altäre mit Retabeln zu versehen pflegte. Am längsten erhielt er sich in einzelnen französischen Kathedralen und Stiftskirchen an dem wandartigen Hochaltarhinterbau, welcher den Untersatz der hinter dem Altar aufgestellten Reliquiare und Reliquienschreine bildete und hier und da noch im 17. Jahrhundert mit dem Behang geschmückt zu werden pflegte. Auch diente dieser in einigen Kirchen dazu, das kostbare Metallretabel, welches auf dem Hochaltar aufgestellt war, an gewöhnlichen Tagen und Festen zu verdecken. So fand Le Brun-Desmarettes (De Moléon) den Behang noch in Gebrauch am Hochaltar und am Martinsaltar zu Tours, am Hochaltar in St-Cyran-en-Brenne, am Hochaltar der Kathedrale zu Bourges sowie am Hochaltar der Kathedralen zu Sens, Le Mans und Chartres[3].

Die Namen, welche der Behang in den Inventaren führt, sind fast ebenso mannigfaltig wie diejenigen, mit welchen das Antependium in denselben bezeichnet wird. Sie sind nicht selten bei beiden Paramenten die nämlichen. Ein Zusatz gibt jedoch in diesen Fällen gewöhnlich an, ob der Behang oberhalb des Altares oder der zur Ausstattung der Vorderseite dieses letzteren bestimmte, das Antependium, zu verstehen ist. Wo ein solcher fehlt, läßt sich nicht immer mit Sicherheit feststellen, welche Art von Behang gemeint ist.

In den französischen und flandrischen Inventaren wird der Behang bald dossellum (franz. dossier, dossel, doucier, docier, douciel), bald paramentum (franz. parement), bald table, bald pannus (drap), bald endlich postautel genannt.

Dosellum (dossell, douciel, docier) heißt er z. B. in einem Inventar der Kathedrale von Noyon aus dem Jahre 1419: Item unum paramentum altaris, videlicet frontellum (= Antependium) et dossellum de bougueranno albo et nigro[4]; in einem Inventar der Sainte-Chapelle zu Bourges (1404/05): Un frontier et un

[2] Estudes Universit. catal. IV (Barcelona 1910) 405.

[3] Voyages liturgiques (Paris 1718) 121 139 140 162 221 222.

[4] D. C. III, 616.

docier de satin azuré où il y a au docier un crucifix de brodure, Notre-Dame et saint Jehan, saint Pierre et saint Pol, saint Jehan l'Evangeliste, tenant un calice en sa main et saint Jacques le Majeur et entre les dites ymages a rainseaulx de lis, entour de satin vermeil brodé de cuers volans couronnés[5]; in dem Schatzverzeichnis der Sainte-Chapelle zu Chambéry von 1497: Sur l'autel un ciel et douciel . . . et le douciel a l'annonciation au milieu, le saint-Esprit dessus et deux anges aux deux coins tenans croix blanche, doublé de toille[6]; im Inventar der Königin Klementine, Witwe Ludwigs X. (1328): Trois chappes à mors d'argent esmalliées, chasuble, tunique et domatique, 2 estoles, 3 fanons, 3 aubes, 3 amis parez, frontel, dossel, touaille (Altartuch) parée de draps de fleurs de liz[7], sowie im Inventar der Hinterlassenschaft Raouls de Nestle, Connétables von Frankreich († 1302): Item dossel, frontel, custodes (Seitenvelen) et autres choses menues viez[8].

Unter dem Namen paramentum (parement) begegnet uns der Behang beispielsweise in einem Inventar der Kathedrale zu Amiens von 1419: Item duo paramenta valde pulchra operata super samitum album cum magnis et pulchris ymaginibus et sunt interseminata flores lilii, castra, leones, griffones, unum paramentum est pro parte inferiori (Antependium), aliud pro parte superiori magni altaris[9]; in dem Schatzverzeichnis der Kathedrale von Bourges aus dem Jahre 1537: Deux grands parements d'autel pour servir au grand autel de la dite église, l'un pour le hault, l'autre pour le bas (antependium)[10], und im Inventar der Kathedrale zu Sens von 1595: Les parements qu'a donné monsieur de Bourbon, le premier pour le hault de l'aultel, où est figuré l'assomption, le second est de l'adoration des trois roys[11].

Table wird der Behang im Inventar der Kapelle Karls des Kühnen (1467) genannt: Une table d'autel de broudure en trois pièces, dont il a en la pièce du milieu l'histoire des trois rois faisant l'offrande et à l'autre a le trespassement de Notre-Dame et en la tierce a l'istoire de la nativité de Notre Seigneur[12]. Unter dem Namen pannus (drap) erscheint er im Inventar der Kathedrale von Cambrai aus dem Jahre 1401: Item 1 drap de vermeil satin devant l'autel, Nostre Seigneur séant en sa majesté à aposteles ouvrés d'or, item pareil pour mettre deseure l'autel, auquel le Crucifix est au milieu à personnages ouvrés d'or sur le mistere de la passion[13]; in einer Kirchenrechnung von St-Pierre zu Lille (c. 1320): Pro factura panni aurei ante altare (Antependium), sursum (Baldachin) et retro (Behang über der Rückseite) XII sol.[14] sowie in einem Inventar von St-Donatien zu Brügge von 1417: Item unus pannus aureus longus cum capitibus apostolorum qui solet pendi retro magnum altare[15]. Eine nur vereinzelt vorkommende Bezeichnung des Behanges ist postautel: 1 drap d'autel et 1 postautel de velvet estakiet de vert et de vermeil, lesen wir in einer Rechnung der Einnahmen des Grafen von Hennegau aus dem Jahre 1307; 1 postautel de cendal des armes d'Aragon in einem 1321 aufgestellten Verzeichnis der Gegenstände, welche Robert von Artois nach Einnahme des Schlosses zu Hesdin aus der Kapelle desselben weggeschleppt hatte[16].

Sehr zahlreich und wechselnd sind die Namen des Behanges in den englischen Inventaren. Er heißt hier rerdose (rerdos), frontale, hanging, pannus (engl. cloth), pallium, vestis.

[5] Mémoires de la Commission hist. du Cher I, 1 (1857) 79.

[6] Miscellanea di storia italiana XXII (Torino 1884) 124.

[7] Revue XLI (1892) 415.

[8] Dehaisnes, Doc. 135.

[9] Mémoires de la Soc. des Antiq. de Picardie 1850, 318.

[10] Mémoires de la Soc. des Antiq. de France XXIV (1859) 219.

[11] E. Chartraire, Inventaire du trésor de l'église primatiale de Sens (Paris 1897) 1; vgl. auch das Inventar der Kathedrale von Auxerre (1531) in Bullet. de la Soc. des sciences hist. de la Yonne XLVI (1892) 153 158.

[12] Léon de Laborde, Les ducs de Bourgogne II (Paris 1851) 16; vgl. auch das Inventar Philipps des Guten von 1420 ebend. 243.

[13] Dehaisnes, Doc. 821.

[14] Ebend. 233.

[15] Bock III, 81.

[16] Dehaisnes, Doc. 180 235.

Rerdose (= retro dossale) wird der Behang beispielsweise in einem Inventar von Westminster zu London aus dem Jahre 1388 genannt: Frontellum (Antependium) pro tempore quadragesimali assignatum magno altari de panno de bowdekyn coloris de tawny cum frontilecto (Besatz des Altartuches bzw. Überhang des Antependiums) et uno rerdos attingente usque ad celaturam (Baldachin) praedicti altaris unius sectae (einer und derselben Art), in quibus continentur ymago crucifixi, Mariae et Joannis, Agnus Dei cum evangelistis et unum par ridellarum (Altarvelen) ejusdem coloris de tartaryn[17] sowie im Testament des Bischofs Hatfield von Durham († 1381): Unum rerdose broudatum cum crucifixo et imaginibus, duas ridellas (Altarvelen), 2 toualles (Altartücher) cum 1 frunter (Altartuchbesatz)[18].

Unter der Bezeichnung frontale erscheint der Behang z. B. in einem Inventar der Kapelle Eduards III.: 1 frontale ante altare, 1 frontale super altare, 2 ridell. de tartarino[19]. Im Inventar des Nachlasses des Bischofs Walter Skirlaw von Durham († 1406) hat frontale den Zusatz superius: Item unum vestimentum (Meßkleidung) de panno aureo blanco cum frontali superiori habente ymaginem crucifixi, beatae Mariae et s. Joannis, subfrontali plano (Antependium) de eodem panno et 1 tualia cum frontali stricto (Altartuch mit Überhang) cum 2 curtinis longis palatis (gestreifte Altarvelen)[20]. Ein Inventar von Heytesbury (Wilts.) von 1408 hat statt frontale superior die Benennung superfrontale[21]. Im Inventar von St. Paul zu London von 1295 heißt der Behang pannus superfrontalis: Pannus frontalis de baudekins et pannus superfrontalis de rubeo cendato cum turrilibus et leopardis deauratis[22].

Den Namen hanging führt der Behang in einem Inventar von St. Stephan in Colmanstreet zu London von 1466, er wird aber darin zum Unterschied vom Antependium, das hanging beneth heißt, mit hanging above bezeichnet: 1 hanging above of rede cloth of velvet and beneth oft red silk with curtyns (Altarvelen) according to the same, 2 hangings for above and beneth of black bokrame... with 2 curtyns and 1 frontell of the same (Überhang am Altartuch)[23]; desgleichen im Inventar der Kathedrale zu Winchester von 1552[24]: A red velvet hanging for the highe aulter embroidered with imagerie of gold both for above and beneth.

Pannus (cloth) und pallium heißt er beispielsweise in einem Inventar von Hull von 1220 und in dem Schatzverzeichnis der Kathedrale zu Salisbury von 1222, aus denen zugleich hervorgeht, daß er in England schon wenigstens im Beginn des 13. Jahrhunderts zur Verwendung kam. Im erstgenannten Inventar lesen wir: Unus magnus pannus lineus dependens in muro retro altare, im zweiten: Pallium unum super altare de serico brodatum, item pannus unus de serico albo diaspro (Antependium) cum pannis 2 super altaribus eiusdem generis in festivitate B. Mariae... item pannus 1 super altare de serico respondens pallio cum aquilis (dem Behang, der als Antependium des Hochaltares diente)[25].

Das Inventar der Hungerfordkapelle in der Kathedrale zu Salisbury von 1472 nennt den Behang over-cloth: 2 altarclothes of white velvet, embrowdred with chapelettes and with an ymage of our Lady richly embrowdred in the over cloth and my lady Hungerford creste and his army in the nether cloth (Antependium) with a frontlett (Überhang) of cloth of golde tissue, franged with yelow, blew and

[17] Archaeologia LII 1 (1890) 228.

[18] SS. Hist. Dunelm. SS. tres app. (London 1835) CLIII.

[19] Revue II (1858) 139.

[20] SS. Testamenta Eborac. I (London 1835) 320. Daß unter dem frontale superius hier nicht der am Altar angebrachte Überhang zu verstehen ist, liegt auf der Hand; denn dieser wird unter der Benennung frontale strictum als Zubehör der tualia aufgeführt. Vgl. auch oben S. 16.

[21] R. C. Hoare, The history of the modern Wiltshire I (London 1822) 150.

[22] D. C. III, 616.

[23] Archaeologia L 1 (1887) 39.

[24] Ebend. XLIII (1871) 236.

[25] W. H. Rich. Jones, Vetus registrum Sarisberiense (London 1883 und 1884) I, 312; II, 131.

black the same[26]. Im Inventar des Nachlasses des Wilhelm Duffield, Kanonikus zu York und Beverley, erscheint er unter der nur hier nachweisbaren Bezeichnung vestis pro altari supra neben einem frontellum eiusdem panni (Überhang) mit zugehöriger vestis subtus (Antependium): Vestis pro altari supra, 1 frontell ejusdem panni cum veste subtus, 2 cortinae de rubeo serico, 3 altarclothes[27].

Der Name repali, den der Behang im Inventar Martins I. von Aragonien führt, bildet das Gegenstück zu pali (= pallium), Antependium, und ist entstanden aus retro pallium.

Die oft sehr eingehenden Angaben, welche uns die französischen, flämischen und englischen Inventare über den Behang machen, den man oberhalb der Rückseite des Altares als Ersatz und an Stelle eines Retabels anbrachte, sind übrigens nicht bloß lehrreich und interessant, weil sie uns die mannigfachen Namen desselben verraten, sondern auch weil sie wertvolle Aufschlüsse über seine Beschaffenheit und seine Ausstattung enthalten, Aufschlüsse, die um so wichtiger und willkommener sind, als sich von derartigen Behängen aus dem Mittelalter soviel wie nichts erhalten hat.

Die Inventare belehren uns auch, daß man gerade den das Retabel vertretenden Behang vor dem ihm entsprechenden Antependium durch kostbare und reichere Figurenstickereien auszuzeichnen liebte. So zeigte das Antependium, welches das Gegenstück zu dem mit einer Kreuzigungsgruppe und vier Aposteln bestickten docier der Ste-Chapelle zu Bourges[27a] bildete, nur eine Darstellung der Verkündigung zwischen den vier Evangelistensymbolen. Das vorhin erwähnte Antependium im Inventar der Hungerfordkapelle in der Kathedrale zu Salisbury war bloß mit dem Wappen der Stifterin bestickt, während der Rückbehang des Altares das Bild der Gottesmutter enthielt. Das subfrontale (Antependium) im Testament Walter Skirlaws von Durham wird als planum charakterisiert, das zugehörende frontale superior wies dagegen eine Kreuzigungsgruppe auf. Übrigens ist es leicht begreiflich, daß man den über dem Altar angebrachten Rückbehang bezüglich der Ausstattung vor dem Antependium bevorzugte. Er befand sich ja gleich dem Retabel, dessen Ersatz er war, in erhöhter, weithin sichtbarer Stellung. Auch war er nicht wie das Antependium durch den am Altar tätigen Priester verdeckt, so daß er aus doppeltem Grunde mehr als dieses zur Geltung kam.

Besonders beliebt war es den Inventaren zufolge, den Behang mit einer Darstellung des Gekreuzigten zu versehen. Sie wird häufig als Schmuck desselben erwähnt, wie sie ja auch als solcher vortrefflich zum Charakter des hl. Opfers paßte, welches auf dem Altar dargebracht wurde.

Sehr kostbare Behänge werden im Inventar der Kapelle Philipps des Guten (1420) aufgeführt und beschrieben[28]. Einer derselben — ersichtlich eine griechische Arbeit — galt als das Werk der ersten christlichen Kaiserin. Er enthielt Szenen aus dem Leben und Leiden des Herrn, in der Mitte eine Darstellung seiner Geburt. Unten zog sich ein mit zehn Prophetenbildern geschmückter Fries hin. Nimben und Kleider der Figuren waren mit Perlen eingefaßt; außerdem war der ganze Grund mit Perlen besät. Ein zweiter Behang stellte ein Allerheiligenbild dar. Im Mittelfeld thronte Christus; über dem Heiland war ein Cherub, unter ihm ein Seraph dargestellt. Die beiden Seitenabteilungen waren in drei Zonen geschieden. In der oberen sah man die Apostel, in der zweiten hl. Märtyrer, in der dritten hl. Bekenner. Alles Figurenwerk war mittels Gold in Hochstickerei ausgeführt. Rings um den Behang herum lief eine mit großem Blattwerk reich verzierte Borte. Ein dritter

[26] The Wiltshire Magazine XI (1869) 334.

[27] S. S. Testamenta Eborac. III (London 1864) 138.

[27a] Vgl. oben S. 16 536.

[28] Léon de Laborde, Les ducs de Bourgogne II (Paris 1851) 243.

wies in der Mitte in flacher Goldstickerei eine figurenreiche Krönung Marias, rechts und links, zu zwei und zwei zusammengestellt, die Apostel auf, ein vierter war mit einer Darstellung der Auferstehung und des Gerichtes bestickt. Statt la table d'embas, nommée dossier, ist bei diesem letzten Behang im Inventar zweifellos zu lesen la table d'en hault.

Erhalten haben sich, wie vorhin gesagt wurde, nur äußerst wenige ein Retabel vertretende Behänge, doch ist nicht ausgeschlossen, daß sich unter den früher beschriebenen mittelalterlichen Antependien das eine oder andere befindet, das nicht Antependium, sondern Rückbehang war. Insbesondere gilt das von dem Antependium in der Hospitalkapelle zu Château-Thierry (Aisne)[29].

Der älteste Rückbehang, der sich aus dem Mittelalter erhalten hat, findet sich im Dom zu Regensburg, vorausgesetzt, daß er, wie es allerdings wahrscheinlich ist, ursprünglich wirklich über der Rückseite des Hochaltares des Domes angebracht und nicht vielmehr bloß ein Wandbehang war. Etwa 3 m lang, also gerade so lang wie der Hochaltar des Domes, und ursprünglich ca. 1,30 m hoch, ist er, in der Technik der sog. Kölner Borten gewebt, ein Meisterwerk der Webekunst. In der Mitte zeigt er den Heiland am Kreuze zwischen Maria, die von einer der frommen Frauen begleitet ist, und Johannes, links den hl. Petrus und den knienden Stifter des Behanges, den Bischof Heinrich; rechts standen der hl. Paulus und ein heiliger Bischof, von denen aber der erste leider nicht mehr vorhanden ist, wie denn überhaupt das kostbare Parament sehr gelitten hat. Die seitliche Einfassung wird von einem mit kleinen Heiligenfiguren geschmückten Fries gebildet, die obere und untere bestand wahrscheinlich in einem Rankenfries, von dem jetzt ein Überrest an der linken Schmalseite angesetzt ist. Der Grund des Behanges ist in Häutchengold, das Figurenwerk, dessen Einzelheiten in Stickerei nachgetragen wurden, in Seide und Gold gewebt. Bischof Heinrich, der auf dem Parament als Stifter erscheint, ist Bischof Heinrich II. (1277—1296), der Behang, wohl Regensburger Arbeit, also eine Schöpfung des ausgehenden 13. Jahrhunderts[30].

Ein interessanter gestickter Behang aus dem 15. Jahrhundert, der zweifellos als Rücktuch eines Altares diente, befindet sich im Gewebemuseum zu Lyon (Tafel 328). Er ist 2,57 m lang und 70 cm hoch. In der Mitte steht unter einem Baldachin die Gottesmutter mit dem Kind; rechts und links reihen sich unter ebenso vielen fast nur lineären Arkaden je sechs Apostel an. Der Fries, welcher den Behang oben abschließt, enthält die Namen der Apostel, im untern Fries sehen wir eine Weinranke, zwischen die in der Mitte zwei Wappen eingeschaltet sind. Die in Gold und Seide gestickten Figuren heben sich wirkungsvoll vom blauen Satingrund ab.

Ein Meisterwerk der Stickkunst ist der Rückbehang im Hofmuseum zu Wien, ein Bestandteil des Burgundischen Meßornates des Ordens vom Goldenen Vliesse und Gegenstück zu dem andernorts bereits besprochenen Antependium desselben Ornates. Seine Mitte nimmt eine Darstellung der hhl. Dreifaltigkeit ein. In gewölbter Halle thronend, hält Gottvater in seinem Schoße den Schmerzensmann, auf dessen linker Schulter die Taube schwebt. Beiderseits von diesem Mittelbild sitzen gleichfalls in gewölbten Hallen oben je drei Propheten, Osee, Isaias, Moses, Habakuk, Jeremias und Micheas, unten je drei Apostel, Thomas, Jakobus d. Ä., Petrus, Andreas, Johannes und Jakobus d. J., prächtige, in vollendetster Lasurtechnik ausgeführte Gestalten (Tafel 327).

Nicht mehr ganz vollständig und auch sonst stark beschädigt ist ein interessanter Rückbehang im Schatz der Kathedrale zu Sens. Er ist laut einem Inventar aus dem Jahre 1446 ein Geschenk der 1389 verstorbenen Johanna d'Eu, Gräfin von

---

[29] Vgl. oben S. 64. [30] Abb. und Beschr. in Zeitschrift I (1888)

Étampes[31]. Erhalten sind von den szenischen Darstellungen, mit denen er bestickt war, noch die Anbetung der drei Könige, die Flucht, der Kindermord, die Taufe und der Tod Marias. Von der Darbringung des Jesuskindes im Tempel sind außer der Arkade, unter der diese Szene angeordnet war, nur spärliche Reste mehr vorhanden. Die Einfassung des Behanges ist mit Wappen besetzt; in ihren Ecken waren die Symbole der Evangelisten angebracht, von denen sich jedoch bloß der Stier des hl. Lukas erhalten hat[32].

Auch ein zweites, im gleichen Schatz befindliches parement pour le hault de l'autel, wie das Inventar von 1595 sagt, ist leider nicht mehr ganz vollständig, da die ursprünglich überhöhte mittlere Abteilung verkürzt und den seitlichen an Höhe gleich gemacht wurde. Es ist nicht in Stickerei, sondern in Gobelintechnik hergestellt und eine vorzügliche Arbeit. Im Mittelfeld ist Marias Krönung dargestellt, in den Seitenfeldern erblickt man zwei Typen derselben. Links wird Bethsabee durch Salomon gekrönt, rechts Esther von Assuerus in Gnaden aufgenommen. Das Parament wurde der Kathedrale zugleich mit dem früher beschriebenen Antependium[33] vom Kardinal Louis von Bourbon, Erzbischof von Sens (1536—1557) geschenkt[34].

In Spanien hat sich ein herrlicher Rückbehang aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts in der Kathedrale zu Valencia erhalten, der später freilich in ein Antependium umgewandelt wurde. Es ist das früher beschriebene, mit einer Kreuzigungsszene und vier anderen Passionsdarstellungen geschmückte Antependium, eine Stiftung des Kanonikus Vicente Clemente († 1474), das seinem Bildwerk zufolge ursprünglich wohl nicht zur Bekleidung des Altares diente, sondern als Behang über demselben angebracht war (Tafel 126).

Der Rückbehang wurde nicht bloß über Altären angebracht, die der Wand der Kirche vorgebaut waren oder, wie der Hochaltar der englischen Kathedralen und Stiftskirchen, sich an die hohe Scheidewand anlehnten, welche den Altarraum von dem hinter ihm liegenden Teil des Chores trennte, sondern auch über freistehenden Altären, wie z. B. über dem Hochaltar in französischen Kathedralen. Er wurde in diesem Falle an dem retabelartig hinter dem Altar aufsteigenden Hinterbau aufgehängt, der als Untersatz von Reliquienschreinen und sonstigen Reliquiaren diente oder Statuen trug.

ZEHNTES KAPITEL

ENTSTEHUNG DES RETABELS

Es muß auffallen, daß das Retabel erst in verhältnismäßig später Zeit in Gebrauch kommt. Es legen sich daher zwei Fragen nahe, erstens: Welche Momente verhinderten, daß es nicht früher auf den Plan trat? und zweitens: Welchen Momenten verdankt es sein Dasein?

Man hat den Grund für das späte Auftreten des Retabels in dem Umstand gesucht, daß der Priester in alter Zeit an der Rückseite des Altares stehend und das Gesicht dem Volke zuwendend zelebrierte. In der Tat war mit einer solchen Stellung des Zelebrans ein Retabel auf dem Altar nicht vereinbar. Allein bei Altären, die einer Wand vorgebaut waren oder doch so nahe bei ihr errichtet werden mußten, daß hinter ihnen nur geringer Raum freiblieb, stand der Priester stets vor denselben, bei freistehenden aber hatte er jedenfalls schon in der Karolingerzeit sehr oft dort seinen Platz, diesseits der Alpen sogar bereits am gewöhnlichsten, wie es scheint. Der Altar hätte demnach, soweit das von der Stellung des zelebrierenden Priesters abhing, lange, bevor das Retabel endlich auf dem Plan erschien, mit einem solchen

[31] E. Chartraire, Inventaire du trésor de l'église primatiale de Sens (Paris 1897) 32.
[32] Abb. bei de Farcy, Tfl. 12.
[33] Vgl. oben S. 75.
[34] Skizze des Behanges bei E. Chartraire a. a. O. 2 f.

ausgestattet werden können. Wenn dies trotzdem nicht geschah, ja wenn das Retabel selbst im 11., 12. und 13. Jahrhundert, in denen der Priester nur mehr ausnahmsweise hinter dem Altar stehend zelebrierte, nur sehr langsam und nur erst allmählich Verbreitung gewann, so ist das ein Beweis, daß der entscheidende Grund für das späte Auftreten des Retabels in etwas anderem zu suchen ist als in der Stellung des Priesters, und daß zwischen jenem und dieser höchstens ein sehr entfernter Zusammenhang bestand. Als es noch Brauch war, hinter dem Altar stehend zu zelebrieren, mußte man es freilich unterlassen, diesen mit einem Retabel zu versehen, weil das mit der Stellung des Priesters unverträglich gewesen wäre und das Zelebrieren verhindert hätte; im 11., 12. und 13. Jahrhundert blieben die meisten Altäre noch ohne Retabel, obschon die Stellung des Zelebrans ihm nun in keiner Weise mehr im Wege stand, weil ein solches auf denselben anzubringen noch nicht allgemeine Gewohnheit geworden war.

In keinem Zusammenhang mit dem späten Auftreten des Retabels steht die Stellung der bischöflichen Cathedra, die man freilich auch für dasselbe verantwortlich gemacht hat. Wo dieselbe hinter dem Hochaltar ihren Platz hat, konnte allerdings dieser nicht wohl mit einem Retabel ausgestattet werden, da ein solches den Blick des Bischofs auf den Altar gehindert hätte. Allein sie befand sich schon in karolingischer und ottonischer Zeit gerade wie jetzt statt hinter dem Altar auch wohl zu dessen Rechten, wie aus dem 2., 5. und 6. Ordo Mabillons hervorgeht[1]. Zudem hätte der Thron des Bischofs nur in den wenigen Kathedralen ein Hindernis für die Errichtung eines Retabels gebildet; in der ungleich größeren Zahl der nichtbischöflichen Kirchen bestand dasselbe nicht, weil hier keine Cathedra hinter dem Altar stand.

Ein ernstliches Hindernis für das Anbringen eines Retabels war, daß der Subdiakon verschiedenerorten noch im frühen 12. Jahrhundert, bis ins 10. aber regelmäßig beim Gottesdienst nicht hinter dem Zelebrans und dem Diakon und an der gleichen Seite des Altares wie diese, sondern gegenüber dem zelebrierenden Priester an der anderen Altarseite stand. Daß er in karolingischer Zeit hier seinen Platz hatte, bezeugen der 1., 2., 3. und 5. römische Ordo[2], der von Duchesne herausgegebene Ordo von St. Amand[3], ein Ordo von Murbach[4], Amalarius von Metz[5] sowie die Eclogae[6]. Im 10. Jahrhundert erwähnen diese Stellung des Subdiakons der 6. römische Ordo[7] und der Meßordo des Sakramentars Ratolds von Corbie[8], im 11. ein Ordinarium von Monte Cassino[9] sowie Johannes von Avranches[10], und noch in der Frühe des 12. Honorius von Augustodunum[11].

Solange irgendwo die Gepflogenheit bestand, daß der Subdiakon beim Gottesdienst dem zelebrierenden Priester gegenüber an der anderen Langseite des Altares stand, konnte dieser natürlich nicht mit einem Retabel ausgestattet werden. Indessen war sie wohl schon im 9. Jahrhundert nicht mehr allgemein in Kraft. Jeden-

[1] Ordo 2, n. 5 (M. 78, 970): Episcopus osculatus evangelium et altare et pergit ad dexteram altaris ad sedem suam; ordo 5, n. 6 (l. c. 987: Et pontifex osculetur evangelium, quod super altare jacuerit eatque in dexteram altaris partem; ordo 6, n. 4 (l. c. 991): Demum dextro cornui altaris, ubi etiam sedes sibi parata est, osculum ferat. Vgl. auch Eclogae n. 10 (l. c. 1372): Pergit ad dexteram altaris et stat erectus versus Orientem. In dem von Duchesne veröffentlichten Ordo (Origines 464) heißt es: Et vadit de dextra parte altaris ad sedem suam. Die Anweisung ist hier unklar.

[2] Ordo 1, n. 16; 2, n. 10; 3, n. 15; 5, n. 9 (M. 78, 944 973 981 988).

[3] Duch., Orig. 467.

[4] M. 66, 1000: Sacerdos ante altare . . . diaconi vadunt retro sacerdotem, subdiaconi ambulant retro altaris.

[5] De ecclesiast. officiis l. 3, c. 21 (M. 105, 1134): Stant interim sacerdotes seu diaconi post pontificem, subdiaconi vero in facie eius.

[6] N. 20 (M. 78, 1376): Diaconi stant retro episcopum et subdiaconi ante faciem eius.

[7] N. 10 (M. 78, 993).

[8] M. 78, 243: Diaconi ante altare, subdiaconi retro, episcopus in medio.

[9] Mart. Monach. l. 2, c. 4, § 2; IV, 60.

[10] De offic. eccles. (M. 147, 36): Subdiaconi vero similiter inclinati sint in aspectu sacerdotis.

[11] Gemma animae l. 1, c. 45 (M. 172, 557): Subdiaconi retro altare locantur. Vgl. auch Sacramentarium c. 87 (l. c. 792).

falls wurde es spätestens im 10. Jahrhundert mancherorten üblich, daß der Subdiakon sich nicht mehr im Angesicht des Zelebrans hinter dem Altar aufstellte, sondern vor diesem hinter dem Diakon. Wir ersehen das aus dem 6. römischen Ordo, der den römischen Ritus, wie er im 10. Jahrhundert diesseits der Alpen geübt wurde, wiedergibt. Zwar verzeichnet auch er noch an erster Stelle die ältere Gepflogenheit, fügt aber dann ausdrücklich hinzu: Apud quosdam usus obtinuit, subdiaconos in choro stare, usque dum „sanctus" canatur et hoc finito eos coram altari retro diaconos aliquod gradibus infra consistere et tunc retro subdiaconos acolythum patenam et fistulam habentem inferius stare[12]. Im 11. Jahrhundert hören wir von diesem Brauch in den Consuetudines Farfenses[13], in den Consuetudines Cluniacenses des Udalricus[14] und in den Constitutiones Hirsaugienses des hl. Wilhelm[15]. Es war für seine Verbreitung von großer Bedeutung, daß man ihn zu Cluny adoptierte, da er infolgedessen nicht bloß in den zahlreichen von dort ausgehenden Tochterklöstern Aufnahme fand, sondern bei dem Ansehen, dessen sich die Cluniacenser erfreuten und bei dem Einfluß, den sie auf weite Kreise ausübten, auch über die Mauern Clunys und der von ihm abhängigen Klöster hinaus heimisch wurde. Zu Rom war der Brauch, wonach der Subdiakon vor dem Altar hinter dem Diakon stand, schon wenigstens in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Übung, wie wir aus dem um 1145 geschriebenen Ordo officiorum ecclesiae Lateranensis des Priors Bernhard ersehen[16]. Um 1200 erwähnen ihn Sicard von Cremona[17] sowie Innocenz III.[18], in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts das Ordinarium der Kathedrale zu Bayeux[19], in der zweiten das Ordinarium eines Dominikanermissales[20] sowie Durandus[21], im Beginn des 14. der Ordo des Kardinals Gajetanus Stefaneschi[22].

Was den Wechsel in der Stellung des Subdiakons veranlaßte, mag dahingestellt bleiben, da das hier von keinem Belang ist. Jedenfalls erfolgte er nicht, weil man durch ihn die Möglichkeit schaffen wollte, den Altar mit einem Retabel zu versehen. Denn selbst nachdem er bereits weite Verbreitung erlangt hatte, ja allgemein geworden war, ließ man diesen noch eine geraume Weile meist ohne Retabel. Es kann darum auch schon unter der Herrschaft des älteren Brauches, nach dem der Subdiakon hinter dem Altar stand, die Stellung des Subdiakons nicht der entscheidende Grund gewesen sein, daß man den Altar noch nicht mit einem Retabel ausstattete. Bestimmend hierfür muß vielmehr bereits damals ein Moment gewesen sein, das auch für Altäre galt, die einer Wand vorgebaut waren und deshalb ohne Schwierigkeit mit einem Retabel hätten versehen werden können, und das sich selbst, nachdem ein Wandel in der Stellung des Subdiakons sich vollzogen hatte und dadurch auch bei freistehenden Altären ein Retabel möglich geworden war, noch lange in demselben Sinne wie vordem wirksam erwies.

Dieses entscheidende Moment, das es erst so spät zur Errichtung von Retabeln kommen ließ, war der uralte, tief eingewurzelte Brauch, auf den Altar nichts anderes als die hl. Geräte, Kelch und Patene, die hl. Bücher und die Pyxis mit dem hhl. Sakrament, zu stellen bzw. zu legen. Er hatte seinen Grund in ehrfurchtvoller Scheu vor der Heiligkeit und Würde des Altares.

---

[12] N. 10 (M. 78, 993).
[13] L. 2, c. 23 (ed. Br. Albers, Stuttgart 1900) 163.
[14] L. 2, c. 3 (M. 149, 718).
[15] L. 1, c. 84 (M. 150, 1012).
[16] L. Fischer, Bernhardi Cardinalis ordo officior. eccl. Lateran. (München 1916) 83: Stant in ordine suo post episcopum diaconus et subdiaconus.
[17] Mitralis l. 3, c. 6 (M. 212, 124).
[18] De sacro altaris mysterio l. 2, c. 49 (M. 217, 834): Innocenz sagt allerdings nur: Subdiaconus retro continet involutam patenam, doch erhellt aus den gleichartigen Ausführungen des Sicardus, wie retro zu deuten ist.
[19] U. Chevalier, Ordinaire de l'église cath. de Bayeux (Paris 1902) 29.
[20] Brit. Museum Add. 23935, abgedruckt bei J. Wickham Legg, Trakts on the mass (London 1904) 79.
[21] Rationale l. 4, c. 34, n. 11.
[22] C. 33 (M. 78, 1165).

Stätte des hl. Opfers, sollte er einzig diesem so erhabenen Zwecke vorbehalten bleiben und zu nichts anderem dienen.

Selbst die Leuchter und das Kreuz waren von dem Altar ausgeschlossen. Sie stehen bis in das 11. Jahrhundert auf den Bildwerken regelmäßig hinter dem Altar, auf dem stets nur das hl. Gerät aufgestellt ist. Eine der frühesten Darstellungen, die uns zwar schon Leuchter auf dem Altar zeigt, bei der aber das Kreuz sich noch hinter diesem erhebt, ist eine Miniatur des Wyscherader Evangeliars in der Bibliothek zu Prag aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts[23]. Wie wenig man selbst noch im 13. Jahrhundert hier und da geneigt war, den Altar mit einem Retabel zu versehen, beweist die früher mitgeteilte Anweisung des Liber ritualis ecclesiae Magdeburgensis, die es als dem Brauch der Magdeburger Kirche widerstreitend bezeichnet, anderes gemaltes oder geschnitztes Bildwerk als eine passio Salvatoris, d. i., wie aus dem folgenden hervorgeht, eine Kreuzesdarstellung, auf dem Hochaltar anzubringen[24].

Wollte man den Altar mit bildlichem Schmuck versehen, so brachte man diesen an der Wand, der der Altar vorgesetzt war, in der Apsis oder Nische, in denen er stand, oder auf der Altarbekleidung, mit der er versehen war, an. Diese waren es, auf denen man den Heiland inmitten der Apostel, den Gekreuzigten, Szenen aus dem Leben und Leiden des Herrn, die Gottesmutter, Begebenheiten aus dem Leben Marias, die Altarpatrone und ähnliches in Farben, plastisch oder in Stickerei darstellte. So war es tief in das gläubige Empfinden verankertes Herkommen, und nur allmählich sehen wir darin einen Wandel eintreten.

Die erste Durchbrechung erfuhr diese Praxis der Behandlung des Altares, als es in der Karolingerzeit Brauch wurde, auf dem Altar Reliquien aufzustellen. Um die Mitte des 9. Jahrhunderts bestand die Neuerung schon, wie aus der sog. Synodalermahnung hervorgeht[25]. Sie blieb nicht ganz ohne Widerspruch, verbreitete sich aber bei der Wertschätzung, die man den Reliquien entgegenbrachte, rasch, wurde bald allgemein und führte nun zu einer zweiten, noch tiefer greifenden Durchbrechung, indem sie dem Retabel den Weg auf den Altar bahnte. Was bei den Reliquien bereits seit der Karolingerzeit geschehen war, wurde auch beim Bildwerk, mit dem man seit alters die Wand hinter oder über dem Altar zu schmücken pflegte, üblich, indem man es in Gestalt einer Tafel, gleich den Reliquienbehältern, auf dem Altar anbrachte. Es war der erste Schritt in dem Wandel der Auffassung gewesen, als man Reliquien auf dem Altar aufzustellen begann. Der zweite, der darin bestand, daß man auch Bildwerk, ein Retabel, auf ihn zu setzen anfing, konnte auf die Dauer unmöglich ausbleiben, war nur eine Frage der Zeit.

Betrachtete man es in Milderung der ursprünglichen strengen Auffassung nicht länger als eine Beeinträchtigung der Heiligkeit und Würde der Opferstätte des Neuen Bundes, Reliquiare mit Reliquien auf ihr anzubringen, so war es nur folgerichtig, wenn man es nachgerade auch nicht mehr als eine Verunehrung derselben ansah, sondern es für zulässig hielt, sie mit einem Retabel auszustatten. Denn was den Reliquien ihren Wert und ihre Bedeutung verlieh, war ja nur ihre Beziehung zu den Heiligen, von denen sie herrührten, also dasselbe, was auch die Bilder heilig und ehrwürdig machte, wenn auch die Beziehung der Reliquien zu den Heiligen eine innere und natürliche, die zwischen den Bildern und den durch sie dargestellten

---

[23] Vgl. oben S. 173.
[24] Vgl. oben S. 280.
[25] N. 8: Super altare nihil ponatur nisi capsae et reliquiae et quatuor evangelia et pixis cum corpore Domini ad viaticum infirmis (M. 115, 677).

Heiligen nur eine äußere und künstliche war. Außerdem erhielt das Bildwerk des Retabels in erster Linie keineswegs um seiner selbst willen einen Platz auf dem Altar. Allerdings wurde es, wenn es Heilige wiedergab, auch zu Ehren eben dieser Heiligen auf demselben aufgestellt, jedoch war das dann nicht sein Hauptzweck. Vielmehr wurde es auch in diesem Falle vor allem des Altares und der auf ihm sich vollziehenden heiligen Geheimnisse wegen auf demselben angebracht. Stets war das Retabel mit seinem Bildwerk, gleichviel welcher Art dieses war und was an religiösen Gegenständen in ihm verkörpert war, vornehmlich gedacht als geziemender Schmuck der Opferstätte des Neuen Bundes, als Mittel zur Erbauung des zelebrierenden Priesters und der um den Altar gescharten andächtigen Gläubigen, als Hinweis auf die Bedeutung der an diesem vor sich gehenden heiligen Handlung und als mittelbare (Bilder Marias und der Heiligen) oder unmittelbare (Bilder Christi) Verherrlichung des auf dem Altar das Kreuzesopfer geheimnisvollerweise erneuernden Gottmenschen. Es wurde darum auch der Altar durch die Aufstellung eines Retabels ebensowenig zu einem Piedestal für Bildwerk erniedrigt wie durch diejenige von Reliquien zu einem Untersatz für Reliquiare.

Fassen wir das Gesagte kurz zusammen, so ergibt sich, daß zwei Momente auf die Entstehung des Retabels von entscheidendem Einfluß waren, erstens der uralte Brauch, an der Wand hinter dem Altar oder in der Apsis des Altarraumes als Schmuck den Herrn, die Gottesmutter oder Heilige im Bilde darzustellen, und zweitens die in der Karolingerzeit als Neuerung auftretende Gepflogenheit, Reliquienbehälter mit Reliquien auf den Altar zu setzen. Das Retabel trat ins Dasein, indem man jenes Bildwerk auf Tafeln übertrug und diesen dann auf dem Altare ihren Platz gab. Den Anstoß hierzu aber bildete der bereits früher eingebürgerte Brauch, Reliquien auf dem Altare aufzustellen. Bisweilen mag sogar ein Retabel geradezu als Ersatz für fehlende Reliquien, die man auf denselben hätte setzen können, geschaffen worden sein. Nicht überall hatte man zu diesem Zwecke Reliquien, auch waren solche oft nur sehr schwer erhältlich, während ein Retabel mit gemaltem oder plastischem heiligen Bildwerk sich allenthalben meist ohne große Mühe beschaffen ließ. War das Retabel aber ein Reliquienretabel, so wird es unmittelbar aus dem Brauch, auf dem Altar Reliquiare aufzustellen, hervorgegangen sein.

Wahrscheinlich übrigens, daß auch der mächtige Aufschwung, welchen die kirchliche Kunst seit dem Beginn des 2. Jahrtausends nahm, und der mit ihm naturgemäß gegebene Drang, zum Schmucke des Gotteshauses und seiner Einrichtungsgegenstände, vor allem aber zur Ausstattung des Mittelpunktes desselben, des Altares, über das Alte und Hergebrachte hinaus Neues zu ersinnen, Neues zu schaffen, nicht ohne Einfluß auf die Entstehung des Retabels war. Jedenfalls war er von größter Bedeutung für die prächtige Ausbildung, die künstlerische Vollendung und die weite Verbreitung, die demselben im weiteren Verlauf des Mittelalters allenthalben zuteil wurden, so daß es immerhin wenigstens in allen diesen Beziehungen als Frucht der lebensvollen und ergebnisreichen Entwicklung, welche in der kirchlichen Kunst im 11. Jahrhundert einsetzte und bald in allen ihren Zweigen sich auf neuen Wegen und in neuen Weisen auf das großartigste und glänzendste betätigte, bezeichnet werden darf, ja bezeichnet werden muß.

SECHSTER ABSCHNITT

DER ALTAR ALS RELIQUIENALTAR UND SAKRAMENTSALTAR

ERSTES KAPITEL

DER RELIQUIENALTAR

Der Altar konnte in zweifacher Weise zu Reliquien in Beziehung gesetzt werden, bloß vorübergehend, indem man bei besonderen Gelegenheiten, wie bei hohen Festen, Reliquienbehälter mit Reliquien als Schmuck wie zur Erhöhung der Feier und zur Steigerung der Andacht auf ihm auf- und ausstellte, nach dem Feste aber wieder entfernte, oder dauernd, so daß Reliquien und Altar in diesem Falle in steter Verbindung miteinander blieben. Diese zweite Art ihrer Beziehung zueinander konnte aber gleichfalls eine zweifache sein.

Erstens konnte man nämlich die Reliquien in der Weise unter oder im Altar bergen, daß sie in Nachahmung eines Begräbnisses gleichsam unter oder in ihm von neuem bestattet wurden, der Altar demgemäß die neue Grabstätte der Reliquien wurde und das unter oder in dem Altar befindliche Grab derselben einen förmlichen Bestandteil des Altares darstellte. Es geschah das, indem man sie bei der Weihe in dem unter oder im Altar angelegten sog. Sepulcrum beisetzte und dieses dann verschloß. Zweitens konnte man die Reliquien aber auch in eine allerdings ständige und fortdauernde, aber nicht innerliche, sondern lediglich örtliche Verbindung mit dem Altar bringen, und zwar in dreifacher Weise. Erstens, indem man dem Altarstipes Kastenform gab, die so in ihm geschaffene Kammer mit einer Tür oder sonst einem Zugang versah und nun die Reliquien in ihren Behältern in die Kammer hineinsetzte. Zweitens, indem man unmittelbar hinter dem Altar die Reliquien in einem Bodengrab oder in einem auf dem Boden errichteten Hochgrab beisetzte. Drittens, indem man die Schreine oder Reliquiare, welche die Reliquien umschlossen, über dem Altar auf oder hinter seiner Mensa nach Art eines Retabels oder auch in einem förmlichen Retabel aufstellte. In allen drei Fällen entstand keinerlei Altargrab, da die Reliquien, wenn auch örtlich dauernd mit dem Altar verbunden, nicht in ihm gleichsam ein neues Grab erhielten, nicht zu einem wesentlichen Bestandteil des Altares wurden. Man konnte deshalb auch in allen die Reliquien, ohne den Altar zu verletzen und zu entweihen, und ohne eine innere Einheit zwischen ihm und jenen, die ja nicht bestand, zu zerstören, zeitweilig oder für immer entfernen sowie auch durch andere ersetzen. Wurden sie nun aber, statt in ein Altargrab eingeschlossen zu werden, in der einen oder anderen der drei Weisen

mit dem Altar in dauernde Verbindung gebracht, so war das Ergebnis ein sog. Reliquienaltar.

Der Reliquienaltar konnte nach dem Gesagten auf dreifache Weise zustande kommen. Er zeigt darum, je nachdem die Reliquien mit dem Altar verbunden wurden, drei Haupttypen. Bei dem ersten ruhten sie in einer im Altarstipes angebrachten, irgendwie zugänglichen Kammer, bei dem zweiten befanden sie sich in einem Boden- oder Hochgrab hinter dem Altar, bei dem dritten über dem Altar, ihn überragend und weithin sichtbar. Den ersten Typus zeigte der Reliquienaltar im Mittelalter nur selten, häufiger entstanden Reliquienaltäre desselben in nachmittelalterlicher Zeit. Tafel 341 gibt einen lehrreichen Ausschnitt der Rückseite eines zu St-Maurice in Wallis befindlichen Reliquienaltares dieses ersten Typus wieder. Der in der in seinem Stipes angebrachten Kammer stehende Reliquienschrein befindet sich in einem aus schweren eisernen Stangen hergestellten, vorn mit Türe und Schloß ausgestatteten Gehäuse, das einen Einblick in das Innere und einen Blick auf den Schrein gestattet. Es ist nicht nötig, hier näher auf diesen Typus einzugehen, da alles, was über ihn zu sagen wäre, bereits im ersten Band dieses Werkes bei der Behandlung des Kastenaltares[1] gesagt wurde. Hier sollen daher nur mehr die beiden anderen, für die Geschichte des Reliquienaltares ungleich wichtigeren Typen zur Besprechung kommen. Der erste der beiden ist der Reliquienaltar, wie er uns in der ersten Hälfte des Mittelalters regelmäßig entgegentritt, der zweite ist der zweiten Hälfte desselben sowie der nachmittelalterlichen Zeit eigentümlich.

I. DER RELIQUIENALTAR DER ÄLTEREN ZEIT

Beim ersten Typus stellte der Reliquienaltar eine mit einem Altar verbundene Grabanlage dar, bei der jedoch — und dadurch unterscheidet er sich von einem Altar mit Altargrab (Sepulcrum) — das Grab in keiner inneren Beziehung zum Altar stand, keinen Bestandteil desselben bildete, sondern als selbständige und für sich bestehende Anlage hinter ihm angebracht, also nur äußerlich ihm angegliedert, bloß örtlich mit ihm in nähere Verbindung gesetzt war.

Das Grab war in der ältesten Zeit, wie es scheint, gewöhnlich ein Bodengrab, später aber, und zwar seit der Karolingerzeit, fast ausschließlich ein Hochgrab. Hatte es den Charakter eines Bodengrabes, so wurde es regelmäßig durch einen turm- oder tumbaartigen Aufsatz, einen Scheinsarkophag, ein dachförmiges Holzgerüst oder sonst einen Überbau gekennzeichnet und zugleich ausgezeichnet, die bei den Chronisten je nach ihrer Beschaffenheit bald arca oder mausoleum, bald memoria, ciborium oder lectulus, bald repa (reba), culmen oder turris genannt werden[1]. Aber auch dann, wenn es in einem Hochgrab bestand, wurde ein Überbau gern über ihm angebracht. Die Sitte, in dieser

[1] Vgl. Bd. I, S. 207 ff. 237 und das S. 220, Note 20 über einen Reliquienaltar des ersten Typus in St. Ursiz in der Schweiz Gesagte.

[1] Vgl. die nachfolgenden Angaben der Chronisten.

Weise das Grab auszustatten, bestand schon im 6. Jahrhundert[2]. Zahlreiche kostbare Überbauten dieser Art schuf der hl. Eligius († 659), so über dem Grab des hl. Germanus, des hl. Severinus, des hl. Piato, des hl. Lucinianus, der hl. Columba, der hl. Genoveva, des hl. Maximianus, des hl. Lollianus, des hl. Julianus, des hl. Martinus, des hl. Brictius und des hl. Dionysius[3]. Auch in der Folgezeit hören wir immer wieder von solchen Überbauten. Ausdrücklich bezeichnen es im Beginn des 9. Jahrhunderts Eginhard († 840)[4] und Walafried († 849)[5] als im Frankenland bestehenden Brauch, die Heiligengräber mit einem Überbau zu versehen. Er war entweder reich mit Gold, Silber, Edelsteinen und plastischem Zierat geschmückt oder mit kostbaren Tüchern bekleidet. Eine Erinnerung an ihn sind die großen kunstvollen und kostbaren Reliquienschreine, deren die romanische Kunst so zahlreiche schuf, und in denen der ehemalige Überbau, wenn auch in veränderter Form, fortlebte.

Der Reliquienaltar, wie er uns im ersten Typus desselben entgegentritt, ist zweifellos aus dem Brauch hervorgegangen, unter oder in dem Altar Reliquien beizusetzen, eine Um- und Weiterbildung dieses Brauches. Die Weise, wie bei ihm die Reliquien beigesetzt wurden, hatte vor deren Beisetzung in einem Altargrab den unbestrittenen Vorzug, daß sie weit mehr als diese geeignet war, die Verehrung der Reliquien zu fördern. Denn während das Altargrab meist den Blicken ganz entzogen war, konnte ein hinter dem Altar befindliches Reliquiengrab kaum unbemerkt bleiben, jedenfalls aber dann nicht, wenn es mit einem reichgeschmückten Überbau, der aller Augen auf sich ziehen mußte, versehen war. Darum wandte sich denn auch, je mehr der Reliquienaltar an Verbreitung gewann, um so mehr die Aufmerksamkeit vom Altargrab ab, trat um so mehr die Verehrung der in ihm geborgenen Reliquien in den Hintergrund. Solche Reliquienaltäre, d. i. Altäre mit einem Heiligengrab an der Rückseite, entstanden übrigens wohl nur dort, wo man größere Reliquien, namentlich aber ganze heilige Leiber besaß, kaum dagegen, wo die Reliquien, deren man sich erfreute, nur aus geringen Partikeln bestanden, wie sie gewöhnlich im Altargrab beigesetzt wurden, da man solche, sei es einzeln, sei es zu mehreren, in kleine Reliquiare einzuschließen pflegte.

Wo der Reliquienaltar entstand, läßt sich nicht bestimmen; am wahrscheinlichsten jedoch eben dort, wo er uns zuerst begegnet und auch in der Folge am verbreitetsten erscheint, in Gallien, näherhin im Frankenreich. Auch über seine Entstehungszeit läßt sich nichts Sicheres sagen. Möglich, ja wahrscheinlich, daß es schon im 6. Jahrhundert Reliquienaltäre gegeben hat, bezeugt werden solche jedoch erst von Chronisten des 7. Jahrhunderts. Die ältesten Beispiele begegnen uns in des Audoenus Lebensbeschreibung

---

[2] Vgl. z. B. Gregorii Turon. De gloria martyrum n. 71 (M. G. SS. rer. Merov. I, 535), wo von einem turmartigen Überbau über dem Grab des hl. Dionysius in St-Denis die Rede ist.

[3] Audoeni Vita s. Eligii l. 1, c. 32 (M. 87, 504).

[4] Historia translationis ss. Marcellini et Petri I. 1, n. 15 (M. G. SS. XV, 245): Et sicut in Francia mos est, supposito ligneo culmine linteis et sericis palliis ornandi gratia conteximus.

[5] Vita s. Galli l. 2, n. 2 (M. G. SS. rer. Merov. IV, 314): Uti moris est. Vgl. auch Rudolfi Miracula sanctorum in Fuldenses ecclesias translatorum n. 13 (M. G. SS. XV, 338): Uti ei moris erat.

des hl. Eligius, in der Vita s. Galli, in der Vita s. Fursei und in der Vita s. Audoeni.

Audoenus berichtet uns, der hl. Eligius († 659) habe bei Augusta Veromanduorum, dem heutigen St-Quentin, den Leib des hl. Märtyrers Quintinus erhoben, ihn dort in der Kirche hinter dem Altar beigesetzt und dann über dem Grabe eine mit Gold und Silber kostbar geschmückte Tumba errichtet[6]; desgleichen habe er zu St-Denis das Grab des hl. Dionysius mit einer repa ausgestattet und es gleichzeitig zu Füßen des Heiligen, d. i. an der Vorderseite, mit einem Altar versehen, dessen es also bis dahin entbehrt hatte[7].

Der hl. Gallus († 630) wurde, wie wir vom Mönch Wettinus und von Walafried hören, nach seinem Tode in seinem Oratorium zwischen dem Altar und der hinter diesem befindlichen Wand, also hinter dem Altar, bestattet. Als aber einige Jahrzehnte später das Grab von plündernden Horden, die in ihm Schätze zu finden gehofft hatten, erbrochen worden war, legte man die Gebeine in einen neuen Sarg, setzte sie an der alten Stelle wieder bei und schmückte dann das Grab mit einer memoria, wie Wettinus sagt, oder mit einer arca altior, wie es bei Walafried heißt[8].

Der hl. Furseus († ca. 645) wurde nach seinem Tode zunächst bei dem Altar der Kirche zu Péronne (Somme) bestattet, aber schon nach vier Jahren wieder erhoben und in einer an der Ostseite des Altares, d. i. hinter demselben, errichteten domuncula beigesetzt[9].

Der hl. Audoenus († 683) ruhte nur dreieinhalb Jahre in dem Grabe, in dem er in der Peterskirche zu Rouen (heute St-Quen) bestattet worden war. Denn schon dann erhob sein Nachfolger, Bischof Ansbertus, seine Überreste und übertrug sie an einen vorzüglicheren Platz, nämlich an die Ostseite des Altares des Apostelfürsten, also hinter den Altar, über dem neuen Grab aber errichtete er ein mit Silber, Gold und Edelsteinen reich geschmücktes Monument[10].

In beträchtlicher Zahl werden Reliquienaltäre des uns hier beschäftigenden Typus von den Chronisten des 8. und der beiden nächstfolgenden Jahrhunderte erwähnt und zum Teil auch näher beschrieben.

Bischof Bainus von Thérouanne erhob 704 die hll. Wandregesilus, Ansbertus und Wulfram, die in der Pauluskirche zu Fontenelle bestattet worden waren, und übertrug sie in die Apsis der Peterskirche ad orientalem plagam, also hinter den Hochaltar. Dem Leib des hl. Wandregesilus gab er den Ehrenplatz in der Mitte, den des hl. Ansbert setzte er zur Linken, den des hl. Wulfram zur Rechten des hl. Wandregesilus bei[11].

Den Leib des hl. Otmar († 759) bestattete man, als man ihn zehn Jahre nach der ersten Beisetzung in die Galluskirche zu St. Gallen übertrug, in einem aufgemauerten Sarkophag zwischen dem Altar des hl. Johannes d. T. und der dahinter

---

[6] L. 2, c. 6 (M. 87, 517).

[7] L. 1, c. 32 (l. c. 504). Ob der Heilige auch die Gräber der hll. Germanus, Severinus, Piato, Quintinus, Lucianus, Maximinus, Lollianus, Julianus, Martinus, Brictius, Genoveva und Columba, die er durch seine Kunst verzierte, mit einem Altar versah, berichtet Audoenus nicht, doch ist das wohl anzunehmen, falls sie nicht etwa mit einem solchen schon ausgestattet waren.

[8] Wettini Vita s. Galli l. 2, n. 32 36 (M. G. SS. rer Merov. IV, 275 277); Walafridi Vita s. Galli l. 2, n. 2 (ibid. 314).

[9] Vita s. Fursei n. 10 (M. G. SS. rer. Merov. IV, 439).

[10] Vita Audoeni auctore suppari n. 72 (Analecta Bolland. V [1886] 145). Das Monument heißt hier mausoleum, in der etwa im 9. Jahrhundert geschriebenen Vita altera führt es den in Gallien gebräuchlichen Namen repa: Fecit super eius sepulcrum repam mirifice constructam, in qua misit argentum maximi talenti, aurum plurimum et gemmas optimas (Nr. 43 [AA. SS. 24. Aug.; IV, 819]). Eine reba auro argentoque fabricata, die auf dem Grab des hl. Trudo zu St-Trond errichtet war, und eine reba argento nobilitata, die dort das Grab des hl. Eucharius schmückte, wird in einem 870 abgefaßten Inventar von St-Trond erwähnt. (Rudolfi Gesta abb. Trudon. l. 1, n. 3, M. G. SS. X, 230).

[11] Gesta abb. Fontanell. c. 2 (M. G. SS. II, 276)

liegenden Wand der Kirche. Als man 829 die St. Gallus-Kirche abbrach, um einen Neubau zu errichten, erhob man die Gebeine zum zweiten Male und brachte sie in die Peterskirche, in der sie hinter dem Altar des hl. Petrus beigesetzt wurden; vierunddreißig Jahre später übertrug man sie dann von dort zurück in die inzwischen vollendete neue St. Gallus-Kirche und gab ihnen hier ihren Platz wieder hinter dem Altar des hl. Johannes d. T., bis 867 eine Kirche zu Ehren des hl. Otmar gebaut worden war. Dann wurden sie zum vierten Male erhoben und in die neue Otmarskirche überbracht, diesmal aber nach Wegnahme eines Teiles der Reliquien bei der Kirchweihe durch Bischof Salomon von Konstanz in einem Steinsarkophag unter dem Altar geborgen[12].

Bischof Gaubald von Regensburg († 761) erhob die Gebeine des hl. Emmeram, der in der alten Georgskirche begraben worden war, setzte sie in einem neuangelegten Grab, d. i. entsprechend dem Herkommen wohl hinter dem Hochaltar der Kirche bei und brachte über dem Grabe einen mit Gold und Silber bekleideten, mit Edelsteinen, Perlen und plastischem Schmuck reich ausgestatteten Aufbau (fabricatura) an[13].

Bischof Chrodegang von Metz erhielt 765 aus Rom die Reliquien des hl. Märtyrers Gregorius. Er schenkte sie dem von ihm gestifteten Kloster Gorze, in dessen Kirche sie, wie die Notae Gorzenses berichten, hinter dem Altar in einem Schrein aufgestellt wurden[14].

Zu Centula setzte 799 Angilbert, der Freund Karls des Großen, die Reliquien des hl. Richarius in der Kirche, die er dort zu dessen Ehre erbaut hatte, in einem Sarkophag, den er mit einer an Gold, Silber und Edelsteinen reichen arca schmückte, zwischen den vorderen, dem hl. Petrus geweihten Choraltar und dem in der Apsis befindlichen Richariusaltar bei[15].

Eginhard ließ 827 aus Rom die Leiber der hll. Petrus und Marcellinus nach Seligenstadt bringen, wo er ein Kloster gegründet hatte und seine letzten Tage verleben wollte. Als sie dort ankamen, war die herbeigeeilte Menschenmenge so groß, daß man nicht in die Kirche einziehen konnte. Man errichtete deshalb im Freien einen Altar, stellte hinter ihm die Reliquien auf, feierte dann draußen das hl. Opfer und trat nun erst, nachdem das Volk sich zerstreut hatte, in das Gotteshaus ein, wo der Schrein bei einem Altar niedergesetzt und nochmals die Messe gehalten wurde. Am folgenden Tage wurden die hl. Gebeine in einen neuen Behälter umgebettet, den man in der Apsis der Basilika hinter dem Altar aufstellte und, wie es im Frankenland Brauch war, mit einem hölzernen Dach versah, welches man des Schmuckes halber mit leinenen und seidenen Tüchern bedeckte[16]. Ein Teil der Reliquien war indessen zu Rom entwendet und dem Abt Hilduin von St. Medard gebracht worden. Nachdem Eginhard dieselben zu Aachen von diesem zurückerhalten hatte, übertrug er auch sie nach Seligenstadt und schloß sie hier in eine mit Edelsteinen verzierten Kapsel ein, stellte sie aber nicht auch hinter, sondern auf den Altar, hinter dem der Schrein mit den anderen Reliquien stand. Sie sollten hier stehen bleiben, doch wurden sie nach einiger Zeit auf Grund einer Erscheinung von dem Altar weggenommen und, wie es die hll. Märtyrer als ihren Willen kundgetan hatten, mit den im Schrein geborgenen, zu denen sie gehörten, vereinigt[17].

Hrabanus Maurus stellte, wie uns der Priester Rudolf berichtet, die Reliquien der hll. Alexander und Fabianus, die er von dem römischen Diakon Deusdona bekommen hatte, in der Marienkirche zu Fulda ad orientem altaris, also hinter dem Altar, auf. Sie befanden sich in Kästen aus Blei, die in eine Steinkiste eingeschlossen waren. Als Schmuck errichtete er über dieser einen kunstvollen hölzernen Aufbau, der mit

[12] Walafridi Vita s. Otmari n. 9 16 (M. G. SS. II, 45 46 f.); Ysonis De mirac. s. Otmari l. 1, n. 2 f.; l. 2, n. 2 (ibid. 48 f. 53).

[13] Arbeonis Vita s. Emmerami n. 35 (M. G. SS. rer. Merov. IV, 510).

[14] M. G. SS. XV, 975.

[15] Hariulfi Chronicon Centulense l. 2, c. 3 (M. 174, 1241).

[16] Einhardi Translatio ss. Marcellini et Petri l. 1, n. 14 f. (M. G. SS. XV, 245).

[17] L. 2, n. 9 f. (l. c. 247 f.).

Silber, Gold und Edelsteinen in buntem Wechsel verziert war. Eine in Goldbuchstaben ausgeführte, aus acht Distichen bestehende Inschrift, die an demselben angebracht war, gab Aufschluß über die in der Steinkiste geborgenen Reliquien, ihre Herkunft und die Weise, wie sie nach Fulda gekommen waren[18]. Die Reliquien der hll. Venantius, Urbanus und Quirinus ließ Hrabanus durch den Chorbischof Reginbald in die bei Fulda gelegene Johanniskirche bringen und dort hinter dem Hochaltar aufstellen. Über dem Steinsarkophag, in dem sie niedergelegt waren, führte er auch hier einen Überbau aus Holz auf, der mit Gold und Silber geschmückt und mit einer auf die unter ihm befindlichen Reliquien bezüglichen langen Inschrift versehen war[19]. Hinter dem Hochaltar der Klosterkirche zu Holzkirchen setzte er die Reliquien der hll. Januarius und Magnus bei, hinter dem Hochaltar der von ihm erbauten und prächtig ausgestatteten Kirche zu Rathesdorph (Rasdorf bei Geisa) die Gebeine der hll. Cäcilia, Tiburtius und Valerianus, hinter dem Hochaltar der Kirche auf dem Petersberg bei Fulda die Reliquien der hll. Felicitas, Concordia, Basilla, Eutropia, Candida und Emmerentiana, des hl. Aquila und der hl. Priscilla, überall aber errichtete er wie in den vorhingenannten Kirchen über dem Sarkophag eine lignea tumba oder lignea fabrica, die er mit Gold und Silber und mit entsprechenden Versen verzierte. Hinter den Hauptaltar der Krypta der Petersberger Kirche übertrug er aus der Bonifatiusbasilika zu Fulda den Leib der hl. Lioba, indem er auch hier den Sarkophag, in den er denselben einschloß, mit einer mit Gold und Silber geschmückten Holzumkleidung versah[20]. Hinter dem Altar der Bonifatiuskirche aber, hinter welchem bis dahin der Leib der hl. Lioba seinen Platz gehabt hatte, errichtete er einen turmartigen Bau aus Stein, der von einem auf vier Säulen ruhenden hölzernen, mit Gold und Silber verzierten Baldachin bekrönt wurde und in einer Steinkiste die Reliquien der hll. Kornelius, Kallistus, Sixtus und zahlreicher anderer Heiliger enthielt. Ein unter dem Baldachin aufgestellter, mit Gold, Silber und Edelsteinen geschmückter Schrein wies die Bilder und Namen der Heiligen auf, deren Reliquien unter ihm in dem Steinbehälter geborgen waren. Außerdem zeigte er die Inschrift: Nomine quos noto locus hic et imagine signat — Praeclaros Christi ecce Dei famulos — Qui corde impavido rubuerunt sanguine sacro — Pro Christo jam animas exposuere suas. Andere von Hrabanus gedichtete Verse standen an den vier Seiten des Unterbaues[21].

Zu Chelles bei Meaux wurde 833 der Leib der hl. Bathildis erhoben und, was sich von ihm erhalten hatte, hinter dem altare medianum, dem Hochaltar der Klosterkirche, geziemend aufgestellt[22]. Bischof Otgar von Mainz († 847) übertrug in die St. Albans-Kirche zu Mainz die Gebeine des hl. Severus, Bischofs von Ravenna, der hl. Vincentia und der hl. Innocentia. Die des hl. Severus brachte er bei dem Altar des hl. Alban an, die der beiden anderen ad australem und ad septentrionalem plagam der Kirche, d. i. wohl bei dem nördlichen und dem südlichen Nebenaltar. Die Reliquien lagen in einem loculus, einem Sarkophag, über diesen loculi aber errichtete der Bischof eine Tumba (lectulus), die er mit Silber und Gold bekleidete[23].

Fulco von Reims (833—900) übertrug die Gebeine des hl. Rigobertus aus der Dionysiuskirche in seine Kathedrale und setzte sie hier zusammen mit den Reliquien der hll. Theodulfus und Basolus hinter dem Kreuzaltar bei[24]. Den Leib des hl. Remigius, der vor den Normannen nach Épernay geflüchtet worden war, holte er nach Reims zurück und gab ihm seinen Platz hinter dem Hochaltar der Kirche, die Überreste des hl. Nicasius und dessen Schwester Eutropia, welche bis dahin in der Kirche des hl. Agricola, später St-Nicaise, geruht hatten, sowie die des hl. Papstes

[18] Rudolfi Miracula sanctorum in Fuldenses ecclesias translatorum n. 3 (M. G. SS. XV, 332).

[19] Ibid. n. 8 (l. c. 335).

[20] Ibid. n. 12 13 14 (L. c. 337 f.).

[21] Ibid. n. 14 (l. c. 339).

[22] Translat. s. Baltechildis (M. G. SS. XV, 285).

[23] Liutolfi Translatio s. Severi (M. G. SS. XV, 295).

[24] Translatio s. Rigoberti c. 4 (AA. SS. 4. Jan.; I, 179).

Alexander, die sich bis dahin in der Abtei Cysoing befunden hatten, überführte er aber hinter den Marienaltar der Kathedrale[25].

Im Jahre 978 wurde im Hilariuskloster bei Carcassone der Leib des hl. Hilarius, Bischofs von Carcassone († ca. 600), erhoben und hinter der Mensa des Altares der Klosterkirche, den der Heilige der Überlieferung zufolge einst konsekriert und hinter dem seine Gebeine bis dahin im Boden geruht hatten, in einer saxea arca aufgestellt[26].

Abt Richard von St-Vannes zu Verdun setzte in der Frühe des 16. Jahrhunderts hinter dem Altar des hl. Vitonus unter einem goldstrahlenden mit Bildwerk geschmückten Ciborium die Reliquien des hl. Vitonus, hinter den Altären der hll. Pulcronius und Possessor aber in der gleichen Weise die Überreste des hl. Pulcronius und des hl. Possessor bei[27].

Die im vorstehenden angeführten Berichte der Chronisten, die sich leicht um manche vermehren ließen, geben uns ein anschauliches Bild des Reliquienaltares der älteren Zeit. Die Reliquien befanden sich regelmäßig in einem regelrechten Grabanlagen nachgebildeten Grab. Es hatte bald die Form eines Bodengrabes, bald, namentlich seit der Karolingerzeit, die eines Hochgrabes, nie aber eignete ihm der Charakter eines Altargrabes, nie bildete es einen Bestandteil des Altares. Wohl stand es in nächster Verbindung mit ihm, allein diese war nur eine äußere, lediglich örtliche. Über dem Grab oder dem Sarkophag erhob sich gewöhnlich als Kennzeichnung und Schmuck desselben ein bald tumba-, bald turm-, bald baldachinförmiger Überbau, der mit Gold, Silber, Edelsteinen, ja selbst mit figürlichem plastischen Schmuck geziert war oder mit kostbaren Behängen bekleidet zu werden pflegte.

Keine dieser Anlagen aus der Karolingerzeit ist auf uns gekommen. Nur vom Liobagrab in der Krypta der Peterskirche bei Fulda hat sich der Sarkophag erhalten, in dem Hrabanus einst die Reliquien der Heiligen hinter dem Hochaltar der Krypta hinterlegte, leider ohne seinen Deckel[28]. Wie wir uns jene Anlagen zu denken haben, davon geben uns jedoch eine gute Idee einige verwandte, wenn auch jüngere Anlagen.

In S. Pietro vecchio zu Bologna[29] stehen zu ebener Erde hinter dem Hochaltar zwei mächtige Steinsarkophage mit sattelförmigem Deckel, welche die Reliquien der hll. Vitalis und Agricola enthalten oder doch enthielten. Der vor ihnen aufgestellte Altar hat die Form des Tischaltares. Seine Mensa sitzt vorne auf zwei Rundpfeilern, hinten auf der Front der Sarkophage.

Im westlichen Teil der Krypta von St. Matthias bei Trier stehen die Sarkophage der hll. Eucharius und Valerius, denen ein spätmittelalterlicher, an seiner rechten Seite mit einem Schrank versehener Altar vorgebaut ist. Er mag bei der 1513 vorgenommenen Erweiterung der Krypta vor denselben errichtet worden sein.

In der Krypta von St-Seurin zu Bordeaux erblickt man hinter einem kleinen romanischen Blockaltar einen schweren Steinsarkophag, der die Reliquien der hl. Veronika barg. Er sitzt auf zwei niedrigen Steinpfeilern und reicht mit dem

---

[25] Flodoardi Hist. Rhemens. l. 4, c. 8 (M. 135, 288).

[26] Translatio s. Hilarii, ep. Carcass. (AA. SS. O. s. B. VII, 543): Posuerunt beatissimi viri membra post altaris arulam in saxea arca.

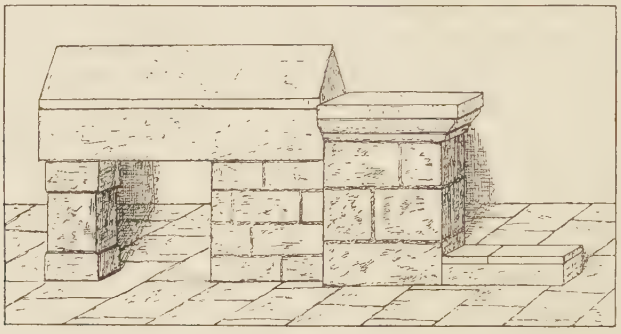
[27] Hugonis Flav. Chron. l. 1, n. 8 (M. 154, 208).

[28] An den Sarkophag, den man mit Grund als denjenigen ansehen darf, in dem Hrabanus die Liobareliquien barg (vgl. G. Richter, Vom „Schreistein" auf dem Petersberg bei Fulda in Fuldaer Geschichtsblätter VIII [1909] 44 ff.), knüpfte sich von alters her ein eigentümlicher Brauch an. Mütter legten ihre kranken Kinder oder deren Kleider in den Steinsarg, um durch die Fürbitte der Heiligen für dieselben Gesundheit zu erlangen. 1907 hat man den ursprünglichen Zustand wieder herzustellen versucht, freilich nicht ganz glücklich.

[29] Abb. in Bd. I, Tafel 17.

First seines Deckels nur wenig über den Altar hinaus (Tafel 343)[30]. Höher erhebt sich über dem vor ihm stehenden Altar der Sarkophag des hl. Junianus zu St-Junien (Haute-Vienne). Er ist in seinem oberen Teile reich mit Skulpturen geschmückt. An der dem Altar zugewandten Schmalseite ist der thronende Christus, umgeben von den Symbolen der Evangelisten, dargestellt. In der Mitte der einen der beiden Langseiten sieht man in einer Mandorla, die von vier Engeln gehalten wird, die Gottesmutter mit dem Jesuskind, in derjenigen der zweiten das von zwei Engeln begleitete Gotteslamm. Rechts und links von diesen Mittelbildern stehen hier wie dort in zwei Reihen je sechs Figuren der apokalyptischen Ältesten, Räucherschalen und Musikinstrumente in den Händen haltend[31]. Der Sarkophag ist ein Werk des 12. Jahrhunderts.

An dem alten Platze hinter dem Altar der Krypta der Maastrichter Servatiuskirche steht noch oder besser wieder der mächtige Steinsarkophag[32], in welchen 1039 Bischof Nidhard von Lüttich und Bischof Gerhard von Cambrai die Gebeine



Reliquienaltar. Bordeaux, St-Seurin (Krypta)

der hll. Candidus, Valentinus, Monulphus und Gondulphus bargen, die sie damals bei Gelegenheit der Einweihung der Kirche erhoben hatten. Die Krypta wurde 1811 zerstört, und der Sarkophag herausgeschafft, später aber wurde jene wiederhergestellt und dieser dann an seine alte Stelle zurückgebracht[33]. Eine Eröffnung des Sarkophags, welche 1623 vorgenommen wurde, ergab, daß sich in demselben ein großer, in vier Abteilungen geschiedener, mit den Reliquien der vier Heiligen sowie Reliquien des hl. Servatius gefüllter Bleikasten befand. Ein Pergamentzettel aus dem Jahre 1039, der die Erhebung der heiligen Gebeine beurkundete, lag auf dem Deckel desselben. Auch hatten sich noch die fünf Siegel erhalten, welche damals auf der Verschnürung des Kastens angebracht worden waren[34].

Nicht mehr vorhanden ist der Altar mit dem hinter ihm stehenden Sarkophag des hl. Albinus, der sich ehedem in der Krypta der heute zerstörten Kirche St-Aubin zu Angers befand, doch kennen wir die Anlage aus einer alten Skizze, die von ihr noch vorliegt. Der wie gewöhnlich mit sattelförmigem Deckel versehene Steinsarg ruhte gleich dem Veronikasarkophag in St-Seurin zu Bordeaux auf zwei

---

[30] Vgl. auch Roh. II, 136.

[31] R. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque romane (Paris 1912) 692 mit teilweiser Abb. auf S. 681.

[32] Ob ganz in der alten Weise, erscheint fraglich.

[33] Gesta episc. Camerac. l. 3, n. 56 (M. G. SS. VII, 487).

[34] Vgl. den interessanten Bericht über die Eröffnung von 1623 bei Fr. Bock et M. Willemsen, Antiquités sacrées, conservées dans les anciennes églises collégiales de S. Servais et de Notre-Dame à Maestricht (Maestricht 1873) app. XLIX. Wenn es in ihm heißt, die Inschrift des fünften Siegels habe ziemlich deutlich gelautet: Herimannus Dei gratia epus. Remen., so liegt zweifellos ein Lesefehler vor, da 1039 zu Reims kein Bischof Hermann regierte. Ist der Name Herimannus richtig gelesen worden, so kann nur Herimann von Köln (1036—1056) oder Herimann von Münster (1032—1042) gemeint sein.

Steinpfosten, ragte aber mit seiner vorderen Schmalseite etwas mehr über den vor ihm aufgestellten Altar hinaus, als es bei jenem der Fall ist[35]. Auch trat der Altar im Unterschied von demjenigen in der Krypta von St-Seurin stark beiderseits über den Sarkophag vor.

Das Bild, das wir aus diesen Anlagen von der Verbindung gewinnen, in welche Altar und Sarkophag gebracht waren, ist im wesentlichen das gleiche wie das, welches die Anlagen der Karolingerzeit gezeigt haben werden. Es war ein förmliches Grabmonument, was dort wie hier an der Rückseite des Altares angebracht war, nicht ein Reliquienschrein, der wie zur öffentlichen Verehrung ausgestellt erschien. Die angeführten Beispiele zeigen aber auch, daß diese ältere Form des Reliquienaltares, die in karolingischer Zeit die herrschende war, hier und da selbst noch in der zweiten Hälfte des Mittelalters zur Anwendung kam.

Das großartigste Beispiel eines solchen Reliquienaltares, das in nachkarolingischer Zeit entstand, ist der Altar, den Abt Suger von St-Denis beim Neubau seiner Abteikirche zu Ehren des hl. Dionysius und seiner beiden Gefährten Rustikus und Eleutherius im Chorhaupt der Kirche errichtete. Den Altar schmückte er an der Front mit einer einst von Karl dem Kahlen gestifteten Vorsatztafel, die er jedoch verschönern ließ, an den drei anderen Seiten mit einer neuen kostbaren Metallbekleidung. Die drei vom König Dagobert gestifteten Silberschreine mit den Reliquien der drei Heiligen setzte er hinter dem Altar in einem Hochgrab bei, das sich aus einer schwarzmarmornen Sockelplatte, aus acht viereckigen schwarzmarmornen Pfosten von 2½ Fuß Höhe, die durch Gitter aus vergoldetem Kupfer verbunden waren, und aus einer schwarzmarmornen Deckplatte, unter der sich ein flaches, an der Unterseite mit vergoldeten Kupferplatten bekleidetes Gewölbe befand, aufbaute. Über diesem Hochgrab, das eine Länge von 8, eine Breite von 7 und eine Gesamthöhe von 5½ Fuß hatte, errichtete er dann einen mächtigen Überbau in Form einer dreischiffigen, aus höherem Mittelschiff und niedrigeren, mit Pultdach versehenen Seitenschiffen bestehenden Kirche, die mit vergoldeten Kupferplatten bekleidet, mit Edelsteinen, Emails und Reliefs aus dem Leben des hl. Dionysius reich verziert war und sich an den Schmalseiten in rundbogigen Arkaden öffnete. Auf dem First des Daches saß ein Kamm, aus dem vierzehn Knäufe herauswuchsen, von denen acht aus Metall, sieben aus Kristall bestanden. In dem Mittelschiff und in den beiden Seitenschiffen dieses Überbaues stand je ein Schrein. Der größere mittlere war mit Gold bekleidet, die beiden kleineren seitlichen mit Silber, bei allen aber waren die Schmalseiten mit Goldblech überzogen und mit Reliefiguren, Emails, Edelsteinen und Kämmen auf das reichste geschmückt. Reliquien enthielten die drei Schreine jedoch nicht; sie waren nur Scheinsarkophage, sollten lediglich auf die im Hochgrab beigesetzten Schreine mit den Gebeinen der drei Heiligen, die man nur in nächster Nähe durch die zwischen den Marmorpfosten angebrachten Gitter wahrnehmen konnte, hinweisen[36]. Von Beispielen aus dem

---

[35] L. de Farcy, Monographie de la Cath. d'Angers, Les Immeubles 124. Betreffs eines 1880 zerstörten Reliquienaltares des älteren Typus, d. i. eines Altares mit dahinterstehendem Sarkophag, in der Ringkryptaanlage der Abteikirche zu Werden vgl. Bd. I, 579 f.

[36] Vgl. über die Anlage Sugerii Liber de rebus in administratione sua gestis c. 31 (M. 136, 1231) und Libellus de consecratione eccl. (l. c. 1246 1248); das Inventar von St-Denis aus dem Jahre 1505 (H. Omont, Inventaires du trésor de l'abbaye de St-Denis (Paris 1902) 26; F. J. Doublet, Antiquités de l'abbaye de Sainct-Denys en France (Paris 1625) 289 f.; J. Labarte, Histoire des arts industriels II (Paris 1864) 248 f.; Viollet Archit. II, 23 f. Der Rekonstruktionsversuch, den Viollet-le-Duc S. 25 bietet, entspricht, soweit er das Hochgrab mit seinem Überbau betrifft, nur in seinen allgemeinen Zügen den Angaben, die über beide vorliegen, in einzelnen dagegen keineswegs. Unrichtig ist es, wenn Viollet-le-Duc den Altar fest an das Hochgrab anlehnt, im Grundriß, den er von der Anlage gibt, den Altar mit drei Kammern versieht und die drei im Hochgrab hinter dem Altar aufgestellten Schreine mit den Reliquien zum Teil in die Kammern hineinreichen läßt. Jedenfalls verhielt es sich so nicht ursprünglich. Was Suger über die Bekleidung der vier Seiten des Altares sagt, beweist, daß damals der Altar vielmehr freistehend vor dem Monument angebracht war.

Beginn des 12. Jahrhunderts, die sich in dem vom hl. Anselm begonnenen, aber erst 1130 vollendeten Chorbau der Kathedrale zu Canterbury befanden, vernehmen wir in des Mönches Gervasius Beschreibung des Chores. Hinter dem Altar des hl. Dunstan befand sich in einer structura lapidea der Leib dieses Heiligen; hinter dem Alphegusaltar waren in derselben Weise die Überreste des hl. Alphegus, hinter dem Altar der Dreifaltigkeitskapelle die Körper der hll. Odo und Wilfried aufgestellt. Nach dem 1174 erfolgten Brand und den daran sich anschließenden Neubau des Chores wurden die Steinmonumente, wie es scheint, durch einen auf Pfosten oder Säulchen ruhenden Aufbau ersetzt[37].

Auf dem Altare selbst die Reliquien aufzubewahren, galt schon wenigstens im 9. Jahrhundert als statthaft, wie aus der um 850 entstandenen Admonitio synodalis hervorgeht, welche unter den Gegenständen, die man auf dem Altare aufbewahren dürfe, auch die capsae und reliquiae nennt[38]. Im Beginn des 10. Jahrhunderts bezeugt das gleiche die Kanonessammlung Reginos von Prüm[39], 966 aber Ratherius von Verona in seiner Synodica ad presbyteros[40].

In der Tat begegnet uns bereits in Wolhards Vita s. Walburgis, also um das Ende des 9. Jahrhunderts, ein Fall, in dem man Reliquien auf dem Altar aufstellte. Es waren Teile des Leibes der hl. Walburgis, welche Bischof Erchanbald auf Bitten der Nonnen Liubila dem Kloster Mowanheim (Mo heim, BA. Donauwörth) überlassen hatte, und die hier in der Erlöserbasilika auf dem Altare ihren Platz erhielten[41]. Dagegen ist die Angabe Wilhelms von Malmesbury († nach 1142), Tica, der 754 zu Glastonbury Abt war, habe dem Kloster viele Reliquien mitgebracht, die super altare locatae non parum reverentiae loco adjecere[42], wenigstens was die Art der Aufstellung der Reliquien anlangt, unzuverlässig. Wilhelm dürfte den Brauch seiner Zeit auf das 8. Jahrhundert übertragen haben.

Vorübergehend wurden schon im 6. Jahrhundert gelegentlich Reliquien auf den Altar gestellt, wie wir bei Gregor von Tours lesen[43]. Requiescant beatae reliquiae super altarium, donec mane procedamus ad occursum earum, ließen die Mönche von St. Martin zu Tours dem Desiderius sagen, der mit den angeblichen Reliquien der hll. Felix und Vincentius umherzog und sie ersucht hatte, die hl. Reste feierlich abzuholen. Von einem Beispiel aus der Frühe des 9. Jahrhunderts vernehmen wir in Eginhards Geschichte der Übertragung der Leiber der hll. Marcellinus und Petrus[44]. Als nämlich Abt Hilduin von St. Medard Eginhard die Reliquien der hll. Marcellinus und Petrus, die er demselben zurückzuerstatten hatte, zu Aachen zurückgeben wollte, brachte er sie, wie darin erzählt wird, auf den Muttergottesaltar der Pfalzkapelle, von dem Eginhard sie dann wegnahm und unter Absingung einer Antiphon wegtrug.

Freilich sind aus derselben Zeit andere Fälle bezeugt, in denen man selbst vorübergehend die Reliquien nicht auf, sondern bei dem Altare aufstellte, wahrscheinlich, weil man das für das angemessenste hielt, da an sich nichts im Wege gestanden hätte, sie auf den Altar zu setzen[45].

---

[37] W. Stubbs, Gervasii monach. Cantuar. Chronicon (London 1879) 13 f.

[38] N. 8 (M. 115, 677).

[39] De eccl. discipl. l. 1, c. 60 (M. 132, 203): Nihil super eo (altari) ponatur nisi capsae cum sanctorum reliquiis et quattuor evangelia. Expleta missa calix et sacramentorum liber cum vestibus sacerdotalibus in mundo loco sub sera recondantur.

[40] M. 136, 559. Die betreffende Bestimmung der Synodica ist wörtlich der Admonitio entnommen.

[41] N. 10 (M. G. SS. XV, 542): Ejusdem virginis xenia sacrosancta in basilica, quae sita est in honorem opificis et salvatoris nostri Jesu Christi ... sunt super altari locata.

[42] De antiqu. Glaston. ecclesiae (M. 179, 1693).

[43] Hist. Franc. l. 9, c. 6 (M. G. SS. rer. Merov. I, 362).

[44] L. 2, n. 3 (M. G. SS. XV, 246).

[45] Vgl. z. B. die von Rudolfus in seiner Schrift Miracula sanctorum in Fuldenses ecclesias translatorum erzählten Reliquienübertragungen n. 3 4 5 (MG. SS. XV, 332 333 334).

Zarter empfindenden Gemütern erschien es selbst noch im 10., ja 11. Jahrhundert nicht passend, auch nur zeitweilig dort Reliquien hinzulegen und aufzubewahren, wo das erhabene Geheimnis des hl. Opfers gefeiert werde und Christus der Herr sich seinen Platz erwählt habe. So erzählt der hl. Odo von Cluny († 942), in einer der hl. Walburgis geweihten Kirche seien einmal die Reliquien der Heiligen einige Tage hindurch auf dem Altare geblieben, alsbald aber keine Wunder mehr auf ihre Fürbitte geschehen. Schließlich sei die Heilige einem der Kranken erschienen und habe ihm als Grund hiervon offenbart, daß man ihre Reliquien auf dem Altare des Herrn gelassen, auf dem die hl. Messe gefeiert werde. Nachdem dann auf diese Mahnung hin das Reliquiar durch die Küster weggetragen worden war, hätten alsbald die wunderbaren Heilungen wieder begonnen[46]. In den im 11. Jahrhundert geschriebenen Miracula s. Bercharii wird berichtet, der Küster der Kirche habe eines Abends den Leib des hl. Bercharius von seinem Untersatz hinter dem Altare heruntergeholt, weil er gefürchtet habe, es möge dieser zusammenbrechen, und die Reliquien bis zum kommenden Morgen auf den Altar selbst gelegt. Allein bald sei ihm der Heilige mit drohender Miene erschienen, habe ihn ernst getadelt, weil er seine Überreste auf den Tisch des Herrn gelegt habe, und ihm befohlen, aufzustehen und sie ohne Säumen an ihren alten Platz zu bringen[47].

Indessen waren es auch wohl nur zarter empfindende Seelen, die es noch für nicht passend hielten, daß man Reliquien auf den Altar setze. Um das Ende des 11. Jahrhunderts war das jedenfalls schon allgemein üblich. Denn Jocundus, der Verfasser der Translatio s. Servatii, bemerkt damals, daß zur Zeit der Erhebung des hl. Servatius noch nicht in der Kirche der Brauch bestanden habe, auf dem Altare, dem Tisch des Herrn, Reliquien aufzustellen, nicht ohne ersichtliches Bedauern, daß die Anschauung seitdem anders geworden war[48].

II. DER RELIQUIENALTAR IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES MITTELALTERS. DAS RELIQUIENRETABEL

In der zweiten Hälfte des Mittelalters verliert der Reliquienaltar die ihm anfänglich eigentümliche Form. Die Reliquien wurden nunmehr, wenn wir von wenigen, meist durch die besonderen Verhältnisse veranlaßten Nachzüglern des älteren Brauches absehen, nicht mehr in einem hinter dem Altar angebrachten Bodengrab oder in einem hinter ihm errichteten, zum größten Teil von ihm verdeckten steinernen Hochgrab hinterlegt. Vielmehr wurden sie nunmehr in Schreine und Reliquiare eingeschlossen und diese dann für alle sichtbar über dem Altar auf oder hinter der Altarmensa aufgestellt, so daß sie wie dauernd zur Verehrung ausgesetzt erschienen und gleichsam ein Retabel, einen Hochbau über dem Altar darstellten. Diesseits der Alpen waren die Schreine gewöhnlich aus Holz gemacht und mit Malereien und Skulpturen, besonders aber mit Goldschmiedearbeit kostbar verziert; in Italien scheint man reichgeschmückte Steinschreine bevorzugt zu haben[1]. Holzschreine und Reliquiare aus Metall hatten den Vorzug, daß man sie zu den namentlich in

[46] Collat. l. 2, c. 28 (M. 133, 573).

[47] L. 2, c. 26 (AA. SS. O. S. Bened. II, 822).

[48] N. 8 (M. G. SS. XII, 95).

[1] Mit dem prachtvollen, von Säulchen mit den allegorischen Figuren der theologischen und sittlichen Tugenden getragenen, mit Reliefbildern aus dem Leben des Heiligen geschmückten, von einem dreiteiligen baldachinartigen Aufsatz mit den Statuetten des Heiligen, der Gottesmutter und des hl. Dominikus bekrönten Marmorschrein des hl. Petrus Martyr in einer Kapelle von S. Eustorgio zu Mailand ist heute kein Altar mehr verbunden; ob ursprünglich ihm ein solcher vorgestellt war, ist unsicher. Er kommt daher hier nicht in Betracht; immerhin schien es gut, ihn wenigstens zu erwähnen.

Deutschland und Frankreich so beliebten Reliquienprozessionen herunternehmen und bei diesen mitführen konnte. Ihre Anordnung über dem Altar war mannigfach.

Große Schreine wurden mit Vorliebe quer zum Altar auf einem diesem an der Rückseite angefügten Unterbau aufgestellt, der nach vorne zu entweder selbst ein niedriges Retabel bildete oder durch ein Retabel verdeckt wurde. Doch wurden sie auch wohl so angebracht, daß sie mit dem einen Kopfende auf der Mensa oder einem auf derselben errichteten niedrigen Retabel, mit dem anderen auf freistehenden Säulen oder Pfeilern saßen. Seltener wurden große Schreine in oder auf ein Retabel gesetzt. Kleineren Reliquiaren, Schreinchen, Kästchen, Büsten, Armreliquiaren, Statuettenreliquiaren, Ostensorien und ähnlichem gab man regelmäßig ihren Platz in oder oben auf einem auf dem Altar oder hinter demselben errichteten Retabel. Im Retabel aufgestellt, standen sie bald in ihm selbst, bald in seiner Predella. Flügel, mit denen Retabel und Predella versehen waren, ermöglichten in diesem Falle gewöhnlich, die Reliquiare zu verschließen.

In Italien hat sich aus der Zeit des romanischen Stiles kein Reliquienaltar des hier in Frage stehenden Typus erhalten. Aus gotischer Zeit gibt es dort noch drei, alle mit plastischem Bildwerk reich geschmückte Marmorwerke, der Altar in der Dominikuskapelle der Dominikanerkirche zu Bologna, der Hochaltar der Kathedrale zu Arezzo und der Hochaltar in S. Pietro in Cielo d'Oro zu Pavia.

Die älteste der drei Anlagen ist der Dominikusaltar in S. Domenico zu Bologna. Der hinter dem Altar sich erhebende Marmorschrein mit den Reliquien des hl. Dominikus ruht seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf einem massiven Unterbau, während er bis dahin von Säulen getragen wurde. Auch stand er ursprünglich nicht hinter dem Altar der Dominikuskapelle, sondern hinter dem Hochaltar der Kirche. Er ist das Werk des Dominikaners Fra Guglielmo und wurde 1267 vollendet. Sein heutiger, mit Putti und Fruchtkränzen reich verzierter Deckel entstammt jedoch erst dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts und ist eine Schöpfung des Niccolò dell'Arca. Die Reliefs, welche den Schrein an den Seiten schmücken, stellen Szenen aus der Legende des hl. Dominikus und des seligen Reginaldus dar. Die Langseiten zeigen je zwei Felder mit solchen Szenen, die Schmalseiten nur eines. An den Ecken des Schreines und in der Mitte der Langseiten stehen Statuetten.

Die großartige Hochaltaranlage im Dom zu Arezzo entstand zu verschiedenen Zeiten. Der Altar stammt aus dem Ende des 13. oder dem Anfang des 14. Jahrhunderts; sein Marmorretabel ist jüngeren Ursprungs, entstand mit dem seiner Rückseite angebauten, wie das Retabel mit Statuetten und Reliefdarstellungen prächtig verzierten Marmorschrein des hl. Donatus um 1375. Der Schrein beginnt über der Predella des Retabels, das seine Vorderseite bildet, und sitzt auf zwei Reihen von Stützen, vorne auf vier, der Rückseite der Mensa vorgelegten polygonalen Dreiviertelpfeilern, hinten auf ebenso vielen, durch einen gemeinsamen Sockel verbundenen, freistehenden, reichverzierten Rundsäulchen (Tafel 337). An die Schmalseiten des Schreines, der etwa drei Fünftel der Breite des Altares einnimmt, schließt sich beiderseits ein durchbrochener Anbau an, der bis zu den Enden des Retabels reicht und auf je zwei freistehenden Säulchen ruht. Von den Reliefdarstellungen der Rückseite des Schreines geben diejenigen der oberen Reihe in Fortsetzung des Bildwerkes der Bogenfelder des Retabels Szenen aus dem Leben der Gottesmutter

wieder. Die Reliefs der unteren erzählen wie die der unteren Zone der Front Begebenheiten aus dem Leben des hl. Donatus. An den Schmalseiten des Schreines, von denen jene, welche der Epistelseite des Altares entspricht, eine Türe enthält, sind unten gleichfalls Ereignisse aus der Geschichte des Heiligen dargestellt; darüber sehen wir Szenen aus der Verherrlichung Christi. Das Obergeschoß des Schreines schmücken mit Zackenkämmen besetzte Spitzbogennischen, in denen Halbfiguren von Engeln angebracht sind.

Der prachtvolle Marmorschrein, der sich hinter dem Hochaltar von S. Pietro in Cielo d'oro erhebt, wurde um 1380 vollendet. Er baut sich in drei Geschossen auf. Das unterste, das an den Langseiten durch Pfosten in drei Abteilungen gegliedert wird und an den Pfosten mit Statuetten, allegorischen Darstellungen der theologischen und sittlichen Tugenden, im übrigen aber mit Reliefiguren von Aposteln und Heiligen geschmückt ist, bildet den Unterbau. Das zweite hat die Form einer von gedrungenen, mit Heiligenstatuetten besetzten Pfosten getragenen, flachgewölbten, zwischen den Rippen der Wölbung mit der Figur des ewigen Vaters und Prophetenfiguren in Relief reich verzierten offenen Halle, in der, umgeben von den Kirchenlehrern und von Engeln, die das Bahrtuch aufraffen, die Grabfigur des hl. Augustinus ruht. Das dritte, mit Giebeln abschließende, der eigentliche Schrein, das an den Langseiten entsprechend den beiden Untergeschossen durch Pfosten, die mit je einer Statuette geschmückt sind, in je drei Abteilungen geschieden ist. enthält sowohl an den Seiten wie in den Giebeln, zwischen denen sich Engelsfiguren, Darstellungen der Engelchöre, erheben, Reliefbilder, Szenen aus dem Leben des hl. Augustinus und der Geschichte der Übertragung seiner Reliquien.

Was außer diesen drei gotischen in Italien noch sonst an Reliquienaltären vorhanden ist, gehört schon der Frührenaissance an. Als Beispiele seien angeführt das schöne Regulusretabel des Matteo Civitali (Ende des 15. Jahrhunderts) im Dom zu Lucca und zwei Reliquienaltäre in S. Gimignano. Das in zwei Geschossen sich aufbauende Regulusretabel zeigt unten in Muschelnischen die Statuen der hll. Regulus, Johannes d. T. und Sebastianus, oben auf vorkragendem, von Konsolen abgestütztem Balken den Marmorsarkophag des hl. Regulus mit der liegenden Figur des Heiligen und der Inschrift: Sancti Reguli martyris corpus hic colitur. Über dem Sarkophag thront die Gottesmutter, neben ihm steht rechts und links eine Jünglingsfigur, die einen Kandelaber hält. Den Sockel des schönen Werkes schmücken in leichtem Relief die Martyrien der hll. Regulus, Johannes und Sebastianus. Für die Anordnung, welche der Schrein beim Regulusretabel gefunden hat, waren ohne Zweifel die Grabmonumente der Frührenaissance vorbildlich (Tafel 342).

Bei dem Reliquienaltar der hl. Fina in der Stiftskirche zu S. Gimignano, einer Schöpfung des Benedetto Majano, steht der Marmorsarkophag der Heiligen, der eine auf diese und ihre Reliquien bezügliche Inschrift trägt, oben auf dem Retabel; darüber ist im Bogenfeld der Nische, in welcher der Altar aufgestellt ist, in Relief zwischen zwei Engeln die thronende Gottesmutter dargestellt. Das Retabel selbst, welches durch Pilaster in drei Abteilungen gegliedert ist, enthält in der Mitte eine große, mit einer Tür verschlossene Kammer, rechts und links in Muschelnischen Einzelfiguren. Der Fries seines Gebälks ist mit Szenen aus dem Leben der Heiligen geschmückt; zu beiden Seiten des Retabels kniet auf einem Untersatz ein Engel mit einer Vase (Tafel 343).

Eine andere Anordnung als bei dem Reliquienaltar der hl. Fina hat Benedetto da Majano beim St. Bartolus-Altar in S. Agostino zu S. Gimignano getroffen. Der Marmorschrein des Heiligen steht hier auf der Mensa des Altares über einem mit drei Reliefs, Szenen aus der Geschichte des hl. Bartolus, geschmückten Untersatz. Über dem Sarkophag erblickt man in dem hinter demselben sich erhebenden Retabel die allegorischen Figuren des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe, an der Wand oberhalb des Gebälks, mit dem das Retabel abschließt,

aber ist als Bekrönung des ganzen die Halbfigur Marias mit dem Jesuskind zwischen zwei knienden Engeln angebracht (Tafel 283).

Auch Spanien ist heute sehr arm an mittelalterlichen Reliquienaltären. Ein schönes Beispiel findet sich in der Krypta der Kathedrale zu Barcelona. Hinter dem Altar, einem einstützigen Tischaltar, erhebt sich der Alabastersarkophag mit den Gebeinen der hl. Eulalia (Tafel 340). Er ruht auf acht, mit reichen Blattkapitellen ausgestatteten Säulen, von denen die vier an den Ecken befindlichen auf Löwen sitzen, und ist an allen Seiten mit Szenen aus der Geschichte der Heiligen geschmückt. Auf der vorderen Deckelschräge ist die zweite Übertragung der Reliquien dargestellt, auf der hinteren die Glorie der Heiligen. Auf den Ecken des Deckels erheben sich vier Engel, mitten auf dem First steht eine Statue der Gottesmutter.

Ein zweites Beispiel bietet wenigstens heute die Kapelle des hl. Raymund von Peñaforte in der gleichen Kathedrale. Hinter ihrem Altar erhebt sich auf acht Säulchen der aus der niedergelegten Dominikanerkirche in die Kathedrale übertragene Marmorschrein des hl. Raymund. Auf seinem sattelförmigen Dach ist die Figur des Heiligen eingehauen; an der Front zeigt er unter einer Folge von sieben spitzbogigen Arkaden ebenso viele Reliefdarstellungen aus dem Leben des Heiligen. Ob dem Schrein an seinem ursprünglichen Standort auch schon ein Altar vorgebaut war, muß dahingestellt bleiben, ist aber wahrscheinlich. Der altchristliche Sarkophag mit den Reliquien des hl. Felix, der heute unmittelbar auf der Mensa des Hochaltares von S. Feliú zu Gerona steht, kam erst 1799 an seine jetzige Stelle[2]. Bis dahin war er auf niedrigem Unterbau seitwärts vom Hochaltar aufgestellt.

In Frankreich gibt es einen interessanten kleinen Reliquienaltar, wie solche die zweite Hälfte des Mittelalters vornehmlich zu schaffen liebte, in St-Savin-sur-Gartempe bei Poitiers. Hinter dem Petrusaltar der Kirche ist in der Höhe der Mensa ein die Form einer Basilika nachahmender steinerner Reliquienschrein aufgestellt, der gegenwärtig freilich geleert ist. Er ruht mit der hinteren Schmalseite in der Wand, vorne auf zwei verkoppelten Säulchen, deren Kapitell auf das späte 12. Jahrhundert hinweist, und ist völlig schmucklos. 61 cm hoch und 43 cm breit, hat er eine Länge von 92 cm.

Interessanter und bedeutender ist ein Reliquienaltar in der Kirche zu Valcabrère bei St-Bertrand-de-Comminges (Haute-Garonne), der Hochaltar der Kirche. Der massive Altartisch ist hier einem kapellenartigen, mit einem vierteiligen Rippengewölbe versehenen Aufbau vorgesetzt, der mit einem Durchgang versehen ist und auf seiner Plattform unter einem prächtigen hochgotischen Baldachin den Reliquienschrein trägt. Eine neben dem Altar an der Chormauer angelegte Treppe gestattet, zur Plattform und zum Schrein emporzusteigen[3].

Eine noch großartigere Anlage war der in der Revolution zum Teil zerstörte, jetzt aber im wesentlichen wiederhergestellte Reliquienaltar im Obergeschoß der Ste-Chapelle zu Paris. Zwischen Altar und Wand erhebt sich eine vorne und an den Seiten offene, aus einem Joch und fünfseitigem Schluß bestehende Kapelle, die über dem mit Blattwerk reichbesetzten Kranzgesimse eine Plattform hat. Dieselbe trägt einen schlanken, mit Mittel- und Ecktürmchen reich verzierten Baldachin, unter dem heute ein Altar steht, ehedem aber der Reliquienschatz der Kapelle, besonders die Dornenkrone aufbewahrt wurde, und ist durch zwei zierliche hölzerne Wendeltreppen, die rechts und links zu ihr hinaufführen, zugänglich. Hinter dem Hochaltar an der Wand der Kapelle erhob sich früher ein zweiter kleiner Altar, auf dem ein großer Reliquienschrein aufgestellt war. Der Eingangs-

---

[2] Florez XLIII, 295.

[3] Abb. Viollet-le-Duc, Dict. rais. de l'arch. II, 38 f. Der heutige Reliquienschrein stammt aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Ähnliche Einrichtungen sollen sich auch in den Kirchen zu St-Léonard (Haute-Vienne) und Villedieu (Cantal) befinden.

bogen der Kapelle ist mit schwebenden Engelsfiguren besetzt. Eine reich in Gold und Farbe ausgeführte Bemalung bedeckte die ganze Anlage[4].

Sehr reich an Reliquienaltären war St-Denis bei Paris. Zu Ende des Mittelalters war nicht nur der Hochaltar, hinter dem sich das Hochgrab mit den Reliquien des hl. Dionysius erhob, und der Choraltar, hinter dem auf vier Bronzesäulen der Schrein mit den Gebeinen des hl. Ludwig stand, ein Reliquienaltar, auch die Altäre in den Kapellen des Chorumganges, wie der Eustachius-, der Firminus-, der Mauritius-, der Peregrinus-, der Muttergottes-, der Cucufat-, der Eugenius-, der Hilarius- und der Romanusaltar müssen nach dem Inventar von 1505 denselben Charakter besessen haben[5]. Leider sind alle diese Altäre von den Händen wahnwitziger Revolutionäre zerschlagen worden. Nur einer hat sich erhalten und selbst dieser nur in einzelnen Teilen. Als Ganzes, wie er jetzt wieder in der Muttergotteskapelle der Kirche dasteht, ist er das Werk einer Restauration, die jedoch mit den noch vorhandenen Bruchstücken und auf Grund von Abbildungen des Altares, die aus der Zeit vor der Zerstörung desselben herrührten, erfolgte, so daß der Altar immerhin im wesentlichen die ursprüngliche Anlage wiedergibt. Hinter der Retabelwand, der der Altar vorgebaut ist, und die oberhalb der Mensa des Altares mit den Reliefs der Geburt des Herrn, seiner Anbetung durch die Weisen, des Kindermordes und der Flucht nach Ägypten geschmückt ist, erhebt sich im Anschluß an das Retabel ein von Säulchen getragener Unterbau, auf dem unter einem Baldachin der Reliquienschrein aufgestellt war. Über dem Baldachin ist an der Wand des Chörchens, in dem sich der Altar befindet, eine Muttergottesstatue angebracht[6]. Bei dem Eustachiusaltar der Kirche[7], der nicht wiederhergestellt wurde, stand der Schrein nicht auf einem an das Retabel sich fest anschließenden Unterbau, sondern auf zwei von Säulchen gestützten figurierten Konsolen, die hinter dem Retabel aus der Wand hervortraten. Ein Baldachin bedeckte aber auch hier den Schrein.

Eine lehrreiche Abbildung des früheren Reliquienaltares in der Genovevakirche zu Paris findet sich bei Rohault de Fleury[8]. Hinter dem Retabel des Altares wächst ein von vier Säulen getragener, mit einer Plattform abschließender, ciboriumartiger Bau empor, auf dem quer zum Altar ein großer gotischer Schrein steht, dessen geöffnete Flügeltüren einen Blick auf einen in seinem Innern befindlichen kleineren Schrein gestattet. Vier andere Schreine sind in zwei Reihen übereinander unter der Plattform aufgestellt.

Die zweite Hälfte des Mittelalters sah in Frankreich manche Reliquienaltäre dieser Art entstehen. Wohl in den meisten bedeutenderen Kirchen daselbst dürfte man damals einen oder mehrere derselben geschaffen haben. In der Abteikirche zu Clairvaux waren drei Altäre als Reliquienaltäre eingerichtet, der Altar des hl. Bernhard, des hl. Eutropius und des hl. Malachias. Alle drei waren mit einem auf vier Säulen ruhenden Ciborium aus Stein ausgestattet, das sowohl den Altar wie die Steinsarkophage, in denen sich die Reliquien befanden, überdachte[9].

Von einem frühen Beispiel wird in der Historia von St-Florent zu Saumur berichtet, nach der Graf Theobald, ca. 970, den Schrein, welcher die Reliquien des hl. Florentius enthielt, vorne und an den Seiten mit Bildwerk schmücken und über dem Matutinalaltar auf einem Gerüst aufstellen ließ[10]. Dagegen folgten die drei Reliquienaltäre, mit denen etwas später, im Beginn des 11. Jahrhunderts, Abt Richard

[4] Abb. bei Viollet-le-Duc a. a. O. 36. Eine vortreffliche Abbildung der Anlage, wie sie sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts dem Blicke zeigte, bot eine Miniatur des bei dem Aufstand der Commune 1871 verbrannten „Stundenbuchs" des Juvenal des Ursins († 1457) in der Pariser Stadtbibliothek. Eine mangelhafte Wiedergabe derselben findet sich in L. Veuillot, Jésus Christ (Paris 1875) 575.

[5] H. Omont, Inventaires du trésor de l'abbaye de St-Denis (Paris 1902) 22 f.

[6] Abb. bei Viollet Archit. 42.

[7] Abb. ebd., 46.

[8] La messe V, Tfl. 377.

[9] Annales arch. III, 226.

[10] N. 17, E. Martène et U. Durand, Ampliss. collect. V, 1099.

die Kirche des hl. Vitonus zu Verdun ausstattete[11], anscheinend noch dem älteren Typus.

Abt Gerard von Fontenelle erhob 1025 bei Gelegenheit des Neubaues der Klosterkirche die Gebeine des hl. Wulfram, Bischofs von Sens, und stellte sie, da er noch nicht die Mittel hatte, einen kostbaren Behälter für sie zu beschaffen, in einem schlichten Holzschrein auf den Altar der neuen Kirche[12].

Als Theomar, Abt des Mansuetusklosters zu Toul († 1125), den Hochaltar der Kirche des Klosters abbrach, um einen neuen zu errichten, fand er darin viele Reliquien geborgen. Einen Teil setzte er in dem neuen Altar wieder bei, den anderen legte er in einen mit Gold verzierten Schrein, den er über dem Apostelaltar aufstellte[13].

Um 1150 erhielten die Prämonstratenser zu Vicogne bei Valenciennes (Nord) die Gebeine von drei Gefährtinnen der hl. Ursula. Sie bargen sie in hölzernen Schreinen und setzten diese dann in einem mit Gold und Farbe verzierten Aufbau über den Apostelaltar, der beim Eingang des Chores der Kirche stand[14].

Über dem Hochaltar der Abteikirche zu Cluny standen der mit vergoldetem Silber bekleidete und mit Figurenwerk aus vergoldetem Silber ringsum geschmückte Schrein des hl. Hugo und der nur an einer Seite mit Silber beschlagene Schrein des hl. Marcellus, wie das Inventar von 1382 angibt[15].

Eine großartige Anlage war der Reliquienaltar der Kathedrale zu Arras. Er befand sich zwischen den beiden Säulenpaaren, im Scheitel des Chorhauptes. Auf dem Altar war ein oben in gerader Linie abschließender Flügelschrein angebracht, auf den Reliquiare gesetzt wurden, über ihm aber war zwischen die zwei Säulenpaare etwa in halber Höhe derselben eine achtseitige, mit einer Brüstung versehene Galerie eingebaut, auf der sich ein vierseitiger, an der Front mit Türen versehener Baldachin erhob, dem Aufbewahrungsort der Reliquien. Eine viereckige Öffnung im Boden der Galerie gestattete, die in ihm aufgestellten Schreine auf den Altar herabzulassen, eine Wendeltreppe, die neben dem Pfeilerpaar zur Linken angelegt war, führte zur Estrade hinauf. Die so bemerkenswerte Anlage wurde wie die Kathedrale ein Opfer der Revolution, doch hat sich von ihr eine Skizze aus der Zeit vor ihrer Zerstörung und ein Ölgemälde aus dem 16. Jahrhundert erhalten, die ein genügendes Bild von ihrer Beschaffenheit und Einrichtung geben[16].

In der Kathedrale zu Angers gab es zwei hierhingehörige Reliquienaltäre. Der eine war der Hochaltar, der andere der Matutinalaltar im Scheitel des Chores. Über jenem stand auf einer Platte von vergoldetem Kupfer, quer zum Altar, der Schrein des hl. Mauritius, vorne gestützt durch das Retabel, im übrigen getragen von vier kupfernen Säulen. Über dem Matutinalaltar war in der Mitte der Schrein des hl. Renatus aufgestellt. Seine Kopfseite saß auf dem mit Passionsszenen geschmückten Retabel des Altares, die hintere Schmalseite auf zwei Marmorsäulen von ca. 2,20 m Höhe. Links von ihm stand auf dem Retabel der Schrein des hl. Serenus, rechts ein kleiner Schrein mit Reliquien vom Haar und Kleid der allerseligsten Jungfrau. Beide Reliquienaltäre erhielten sich bis 1699. Lebrun-Desmarettes (de Moléon) sah sie noch[17], wie er auch noch in der Peterskirche zu Angers über dem Hochaltar zwischen den Statuen der Apostelfürsten den Schrein des hl. Gohardus, Bischofs von Nantes, fand[18].

---

[11] Hugonis Flav. Chron. l. 2, n. 8 (M. G. SS. VIII, 374). Vgl. oben S. 193 551.

[12] Acta invent. s. Wulframni ep. Senon. (AA. SS. O. S. Ben. III 1, 351).

[13] Narratio rerum in monasterio s. Mansueti gestarum (M. G. SS. XV, 934).

[14] M. G. SS. XXIV, 300.

[15] Revue XXXVIII (1888) 199.

[16] Das Bild, ein Triptychon, das in der Mitte das Wunder der hl. Kerze, auf dem rechten Flügel den Hochaltar, auf dem linken den Reliquienaltar der Kathedrale darstellt, befindet sich heute in der Kathedrale zu Arras, der ehemaligen Abteikirche St-Vast. Abb. nach dem Gemälde und der genannten Zeichnung in Annales archéol. VIII (1848) 181.

[17] L. de Farcy, Monographie de la Cath. d'Angers, Immeubles (Angers 1905) 3 f. 16. De Moléon, Voyages liturgiques (Paris 1718) 81.

[18] A. a. O. 105.

Der Hochaltar von Notre-Dame zu Paris war, wie eine aus dem Jahre 1662 stammende Abbildung zeigt, noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Reliquienaltar, wie er um 1300 geschaffen worden war[19]. Hinter dem Retabel des Altares, dasselbe hoch überragend, stand im Obergeschoß eines in zwei Geschosse sich gliedernden, von einem Kreuze bekrönten Ciboriums der aus vergoldetem Silber angefertigte und mit einer Fülle von großen Perlen und Edelsteinen besetzte Schrein des hl. Marcellus[20]. Das Retabel aber war mit einer Menge großer und kleiner Nischen versehen, in denen andere Reliquiare untergebracht waren, im ganzen achtundzwanzig[21]. Die Anlage wurde 1699 abgebrochen und durch eine neue ersetzt, bei der der Altar seinen Charakter als Reliquienaltar verlor. Die Abbildung, welche das 1703 herausgegebene Pariser Caeremoniale von dem kurz zuvor erneuerten Hochaltar von Notre-Dame enthält, zeigt ihn modernisiert und ohne Reliquienschrein.

Bei dem erst 1510 errichteten Hochaltar der Kathedrale zu Narbonne erhoben sich hinter dem Retabel drei Säulen aus weißem Marmor. Sie trugen eine Platte von schwarzem Marmor, auf der unter dem üblichen Baldachin nebeneinander die Schreine des hl. Justus und des hl. Pastor standen, jener nach der Evangelienseite, dieser nach der Epistelseite hin[22]. Der Hochaltar der Kathedrale zu Reims hatte an der Rückseite einen Aufbau aus grauem Marmor, der zur Aufbewahrung der Reliquien und sonstiger Kostbarkeiten diente, an der dem Altar zugekehrten Seite aber oberhalb der Mensa mit einem aus vergoldetem Silber gemachten Retabel ausgestattet war. Mitten über dem Retabel stand unter einem Baldachin eine silberne vergoldete Statue der Gottesmutter, auf der einen Seite der Muttergottesschrein, auf der andern der Schrein des hl. Rigobertus. Hinter dem Marienbild stieg ein turmartiger Aufsatz auf, dessen Spitze ein kostbares, mit Edelsteinen und Email verziertes Kreuz bekrönte. Das Inventar von 1669 gibt noch eine eingehende Beschreibung der Anlage, dasjenige von 1790 kennt sie nicht mehr. Der Hochaltar wurde nämlich 1747 umgebaut[23].

Der Hochaltar von St-Remi zu Reims bewahrte trotz verschiedener Restaurationen seine mittelalterliche Einrichtung als Reliquienaltar bis zur französischen Revolution. Man sah über ihm drei Schreine. Sie standen, einer über dem andern, in einem dreigeschossigen pyramidenförmigen Bau, jeder unter einer Arkade. Der unterste, welcher Reliquien des hl. Gibrianus enthielt, war der größte; der oberste barg einen Arm des hl. Philippus. Das so verhängnisvolle Jahr 1793 brachte der Anlage ihren Untergang[24].

Doch die angeführten Beispiele dürften zur Charakterisierung des Reliquienaltares, wie er in der zweiten Hälfte des Mittelalters, namentlich aber seit dem 13. Jahrhundert in Frankreich eingerichtet zu sein pflegte, ausreichen. Mit Flügeln versehene Retabeln zur Aufnahme von Reliquien, wie das Hochaltarretabel der Kathedrale zu Albi, scheinen dort in jener Zeit wenig üblich gewesen zu sein. Dasselbe war horizontal in drei Zonen geschieden. In der unteren enthielt es in sieben von Arkaden gebildeten Abteilungen ebenso viele in Silber gearbeitete Darstellungen aus dem Leben Christi, in der zweiten kleinere Reliquiare, in der oberen zwei große Schreine sowie zwischen denselben eine silberne Statue des Heilandes mit der Dornenkrone. Den Flügeln der beiden oberen Zonen waren außen die im Retabel befindlichen Reliquien aufgemalt[25]. Das Retabel erhielt sich bis 1790.

---

[19] L'entrée triomphante de Leurs Majestés Louis XIV. et Marie-Thérèse dans la ville de Paris 1662 in f°; Viollet-le-Duc, Dict. d'archit. II, 28 mit Abb.

[20] Jos. de Breuil, Théâtre des antiquités de Paris (Paris 1612) 36.

[21] Annales archéol. XIX (1859) 47 nach dem bei Abbruch des Altares (1699) aufgenommenen Protokoll.

[22] Revue LVII (1912) 35.

[23] Prosper Tarbé, Trésors des églises de Reims (Reims 1843) 45 f. und ders., Notre-Dame des Reims (Reims 1852) 124.

[24] P. Tarbé a. a. O. 176 216 f.

[25] Grazer Kirchenschmuck XX (1889) 109.

Auch für England sind Reliquienaltäre, wie man sie im Mittelalter in Frankreich mit Vorzug zu schaffen liebte, bezeugt. In der Kathedrale zu Winchester stand hinter dem Hochaltar der Kathedrale der mit Edelsteinen geschmückte, vergoldete Silberschrein des hl. Swithunus, Bischofs von Winchester († 862)[26]. In der Klosterkirche zu St. Albans zierte den Hochaltar der Schrein des hl. Albanus. Abt Simon (1166—1183) ließ ihn anfertigen und über dem Altar aufstellen. Er war ein kostbares Werk der Goldschmiedekunst, die Schöpfung des Goldschmiedemeisters Johannes. Seine beiden Langseiten waren mit Szenen aus dem Leben des hl. Albanus ausgestattet. Auf der dem Priester zugekehrten Schmalseite erblickte man den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, auf der anderen die thronende Gottesmutter, auf den Schrägen des satteldachförmigen Deckels eine Reihe heiliger Märtyrer. Der First trug einen Kamm, auf den vier Ecken standen turres fenestratae, mit Fensterchen geschmückte kleine Türmchen[27]. In den Schrein wurde das Reliquiar gesetzt, welches Abt Gaufried für die Gebeine des Heiligen hatte anfertigen lassen.

In eigenartiger Weise waren im 12. Jahrhundert in der Kathedrale zu Canterbury vor dem Brand des Chores die Reliquiare hinter dem Hochaltar aufgestellt. An den hinteren Ecken desselben stand je eine Holzsäule von der Höhe der Chorsäulen. Die beiden Säulen trugen einen mächtigen, den ganzen Chor durchquerenden und bis zu den Kapitellen der Chorsäulen reichenden Balken, auf dem in der Mitte der thronende Christus zwischen den Figuren der hll. Dunstan und Alphegus, rechts und links aber im ganzen sieben kostbare Reliquienschreine aufgestellt waren. Unter ihm war zwischen den beiden Säulen ein mit sechzig Kristallen verziertes Kreuz angebracht[28].

Zu Durham befand sich der Schrein des hl. Cuthbert am Ostende des Chores in einem besonderen, von dem Presbyterium durch die Retabelwand des Hochaltares geschiedenen Raum. Dem Aufbau, auf dem er aufgestellt war, dem sog. feretory, war an seiner Westseite ein kleiner Altar angefügt[29].

Eine eigenartige Anlage war der Reliquienaltar des hl. Johannes von Bridlington († 1379) in der Prioratskirche zu Bridlington (York). Hinter dem Altartisch, dessen Retabel die Krönung Marias und die zwölf Apostel darstellte, erhob sich ein breiter hoher Bau, auf dem in der Mitte in einer Art von Kapelle der Schrein mit dem Leib des hl. Johannes aufgestellt war. Rechts und links vom Altar führte eine Treppe zu den Reliquien hinauf, in der Rückseite des Unterbaues aber waren fünf Nischen eingetieft, die alle einen mit einem kleinen Alabasterretabel ausgerüsteten Altar enthielten, so daß nicht nur am Hochaltar vor dem Schrein, sondern zugleich auch an fünf Altären hinter und unter ihm die Messe gelesen werden konnte[30]. In der Kathedrale zu Lincoln stand hinter dem Hochaltar der Schrein des hl. Hugo. Er wurde 1540 ein Opfer der Habgier Heinrichs VIII., der in der Kathedrale zu Lincoln außer einer Menge von Perlen und Edelsteinen (Diamanten, Saphiren, Rubinen, Türkisen, Karbunkeln u. a.) 2631 Unzen Gold und 4285 Unzen Silber beschlagnahmte[31].

Die englische sog. Reformation hat mit den Reliquienaltären, welche mittelalterliche Frömmigkeit in England schuf, gründlich aufgeräumt. Nur von einem, dem Reliquienaltar Eduards des Bekenners, in der Kapelle des Chorhauptes der Westminsterabteikirche, hat sich der Schrein gerettet, der seinem westlichen Kopfende vorgebaute Altar wurde auch bei ihm beseitigt. Erst in jüngster Zeit wurde ihm ein solcher wieder vorgebaut.

---

[26] Inventar von 1535/36 bei Dugdale, Monast. anglic. I (London 1846) 202.

[27] Gesta abb. monast. s. Albani I (London 1867) 189.

[28] W. Stubbs, Gervasii monach. Cantuar., Chronicon 13.

[29] Ancient monuments, rites and customs belonging within the monastical church of Durham (London 1842) 3.

[30] Inventar der Prioratskirche zu Bridlington von 1541 in Archaeol. XXIX, 272.

[31] Monast. Angl. VI, 1286.

In Belgien hat sich ein bemerkenswertes Beispiel eines mittelalterlichen Reliquienaltares in der Kirche der hl. Dymphna zu Gheel erhalten. Es ist daher Hochaltar der Kirche. An seiner Rückseite ist über vier spätgotischen Säulen eine auf flachem Netzgewölbe ruhende Plattform angebracht, die oberhalb des Altares durch das Retabel desselben, einen flämischen Flügelschrein, mit geschnitzten Szenen aus dem Leben der hl. Dymphna verdeckt wird. Sie trägt eine nach dem Schiff der Kirche zu mit Flügeltüren versehene Kammer, in welcher der Schrein mit den Reliquien steht. Die Flügel sind mit Reliefs geschmückt, welche die Verehrung der hl. Dymphna darstellen. Als Stelle eines Giebels erhebt sich über der Front der Kammer zwischen zwei Engeln ein eigentümlich geschweifter Aufsatz, der mit einer Darstellung der Glorie der Heiligen geschmückt ist und von einer aus dem Gekreuzigten, Maria und Johannes bestehenden Kreuzigungsgruppe bekrönt wird[32]. Der Schrein, der heute in der Kammer der Plattform aufgestellt ist, ist neue Arbeit. Der ursprüngliche ist nicht mehr vorhanden. 1778 wurde das Retabel des Altares in die hinter dem Hochaltar liegende Kapelle übertragen und dieser mit einem mächtigen Barockretabel versehen, wobei auch die Plattform und die auf ihr befindliche Kammer stilistisch verändert wurden. In neuester Zeit wurde jedoch der barocke Kolossalbau beseitigt und der ursprüngliche Zustand möglichst hergestellt. Unter der Plattform ist dicht am Altar und parallel zu ihm ein zweiter Schrein aufgestellt, in dem die Reste der Sarkophage aufbewahrt werden, in denen die hl. Dymphna und der hl. Gerebernus begraben wurden. Er sitzt auf sechs Steinpfosten. Zwischen die drei Stützen, welche unter der vom Altar abgewandten Seite des Schreines stehen und mit Streben verstärkt sind, ist derbes Maßwerk eingefügt, so daß nur von den nicht verschlossenen Schmalseiten aus ein Weg unter dem Schreine her möglich ist. Es besteht die fromme Sitte, daß die Bittfahrer unter dem Schreine von der einen zur anderen Schmalseite auf den Knien betend durchgehen[32a].

Recht mannigfaltig ist, was sich an deutschen mittelalterlichen Reliquienaltären erhalten hat oder uns anderweitig bekannt ist. Bischof Gebhard von Konstanz ließ in der Kirche des Klosters Petershausen die Behälter, in denen die Reliquien geborgen waren, über dem neuen Hochaltar, den er 983 in ihr errichtet hatte, aufhängen[33]. Abt Wibald von Stablo fügte den Schrein des hl. Remaklus einem kostbaren Retabel aus vergoldetem Silber ein, das mit Szenen aus dem Leben des Heiligen geschmückt war. Der Schrein stand in der Mitte des Retabels unter einer rundbogigen, von einem Giebel überragten Nische, die Stirnseite dem Altare zugewandt (Tafel 198). Wie er an der hinteren Schmalseite gestützt war, ist aus der Abbildung, die sich von der Anlage erhalten hat, nicht ersichtlich.

In der Kirche des Klosters Loccum in Hannover stellten die Zisterzienser im 13. Jahrhundert einen Reliquienschrein aus vergoldetem Holz unmittelbar auf der Mensa des Hochaltares auf. Er zeigt das Gepräge des spätromanischen Stiles und ist ein ebenso interessantes wie eigenartiges Werk (Tafel 335). Aus seiner Vorderseite tritt sowohl in der Mitte als an den beiden Enden ein Querbau mäßig vor, der mit einem Giebel und einem Satteldach versehen ist. Reiches romanisches Ornament füllt die Giebeldreiecke; ein schöner romanischer Blattkamm bekrönt die Schrägen der Giebel; schlanke Türmchen steigen hinter ihren unteren Ecken auf; ihre Spitze trägt als Abschluß einen Knauf. Der Schrein selbst hat ein Pultdach, dessen First mit einem Blattkamm besetzt ist. Im mittleren Querbau ist eine im Bogenfeld von einem Hängekamm umrahmte rundbogige Türöffnung angebracht. Die beiden seitlichen Risalite sowie der Schrein selber werden von zwei über-

[32] Abb. bei Münzenberger-Beissel II, Lief. 10, Tfl. 2.

[32a] Abb. des Hinterbaues mit dem untern Schrein bei P. D. Kuyl, Gheel vermaerd door den eerdienst der heilige Dymphna (Antwerpen 1863) 128. Vgl. auch Münzenberger-Beissel I, 36 und II, 11.

[33] Casus monast. Petrihus. l. 1, n. 20 (M. G. SS. XX 632).

einander stehenden Reihen spätromanischer Arkaden durchbrochen. Durch Klappen, die im Innern des Schreines angebracht waren und sich durch eine sinnreiche Vorrichtung herauf- und herabschlagen ließen, vermochte man die Arkaden zu öffnen und wieder zu schließen, so daß man die hinter ihnen aufgestellten Reliquiare nach Belieben sichtbar machen oder verdecken konnte. Der Schrein, halb Reliquienschrein, halb Retabel, steht heute als einziges Beispiel seiner Art da[34].

Reliquienaltäre des Typus, den man in Frankreich so sehr pflegte, finden sich noch heute in St. Ursula und St. Severin zu Köln sowie in der Pfarrkirche zu St. Wendel. In St. Ursula ist dem Hochaltar ein wandartiger Hinterbau angefügt, der, 66 cm über die Mensa emporragend, in seinem oberen Teil als Altarretabel dient und zugleich den hinter dem Altar stehenden Unterbau des Reliquienbehälters verdeckt. Dieser Unterbau besteht aus einer Sockelplatte, aus vier hochgotischen Säulchen von 1,88 m Höhe und einer 2,15 m breiten, 1,42 m tiefen, 10 cm dicken Steinplatte, welche die Plattform bildet, auf welcher der Behälter aufgestellt ist. Heute leer, enthielt er früher drei Reliquienschreine, weshalb er auch in drei Abteilungen gegliedert ist, die alle ihr eigenes Satteldach und ihre eigenen Giebel haben. Der aus Holz gemachte Behälter ist nur wenig verziert. Früher wurde er wohl mit kostbaren Decken geschmückt. Eine schwere Kette, die sich um den Behälter herumzieht, diente zur Sicherung der in ihm aufbewahrten Prachtschreine, die durch eine an der Rückseite angebrachte Tür in ihn hineingeschoben werden konnten.

In St. Severin fehlt hinter der Mensa heute der Hinterbau und demgemäß auch über ihr ein Retabel. Ob es auch ehedem so war, läßt sich bei den Geschicken, welche in den letzten Jahrhunderten den Hochaltar von St. Severin betroffen haben, nicht sagen. Die vier Säulen, welche die mächtige Holzplatte tragen, auf welcher auch hier der Reliquienbehälter steht, sind 1,96 m hoch. Der kostbare Schrein des hl. Severin, der einst in ihm aufgestellt war, ging leider in der Zeit der Franzosenherrschaft zugrunde. Nur eine Goldscheibe mit dem Emailbild des hl. Severin und ein mit Filigran und Edelsteinen geschmücktes Goldkreuzchen sind von seiner prachtvollen Metallbekleidung übriggeblieben. Der Reliquienaltar in St. Ursula entstand um 1300, derjenige in St. Severin im Verlauf des 13. Jahrhunderts.

Der Reliquienaltar in der Pfarrkirche zu St. Wendel entstammt dem Ende des 15. Jahrhunderts. Als Stipes dient ihm der erste Steinsarkophag des heiligen Wendelinus. Hinter ihm erhebt sich auf Pfeilern der mit den Figuren der Apostel geschmückte Steinschrein, in welchen zu Ende des 15. Jahrhunderts die Reliquien des Heiligen übertragen wurden[34a].

Manches wissen wir von nicht mehr vorhandenen deutschen Reliquienaltären der gleichen Art. In St. Gereon zu Köln gab es nach einem Inventar von 1370 im späteren Mittelalter zwei solcher Reliquienaltäre. Der eine war der St. Gereons-Altar beim Eingang des Hochchores, der zu Ende des 12. Jahrhunderts errichtet und durch den Metzer Bischof Bertram 1191 geweiht wurde. Reste der Anlage traten zutage, als man 1872 den Altar von seiner Barockumkleidung befreite. Denn die Sockel und Basen zweier Säulchen, die sich damals an seiner Rückseite zeigten, waren ersichtlich die Überbleibsel der zwei Säulchen, welche ehedem die vorderen Träger der Platte gebildet hatten, auf der der Schrein des hl. Gereon stand[35]. Außer dem Gereonsschrein waren über dem Altar auch noch zwei geschnitzte vergoldete Reliquienbüsten angebracht. Schrein wie Büsten waren von je einem Tabernakel überdacht. Über dem Hochaltar stand unter einem Tabernakel der große goldene Schrein des hl. Mauren Gregorius, etwas tiefer schmückten ihn zwei

[34] Abb. des Schreines auch bei Mithoff, Kunstdenkmäler I, 124 und Tfl. 5, besser in Zeitschr. VII (1894) 321 f.

[34a] Münzenberger-Beissel I, 35; E. aus'm Werth, Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden, Text III (Bonn 1868) 105, Anm. 4.

[35] Bonner Jahrbücher LV (1875) 185 f.

Elfenbeinpyxiden und einige andere kleinere Reliquiare[36]. Im alten Dom zu Köln bot ein Beispiel der in seinem Mittelschiff befindliche Dreikönigenaltar, hinter dem die Reliquien der hll. drei Könige aufgestellt waren[37].

In der Abteikirche zu Werden schuf schon Abt Adalwig (1066—1081) einen Reliquienaltar der geschilderten Art, als er die Gebeine des hl. Ludgerus dem in der Krypta befindlichen Sarkophag desselben entnahm und sie so hinter dem Hochaltar aufstellte, daß man den Schrein, in den er sie gelegt hatte, durch ein im Scheitel der Chorapsis angebrachtes Fenster auch von der Krypta aus sehen und die Reliquien deshalb auch von dort aus verehren konnte. Der Schrein scheint vorn auf der Mensa des Altares geruht zu haben; hinten saß er auf zwei schlanken Säulchen, die aus Kalksinter des Römerkanals gemacht und noch vorhanden sind. Sie sind 1,51 m hoch und haben im Durchmesser unten 20 cm, oben 16 cm. Am Kopf- und am Fußende umgibt sie ein vergoldeter Kupferring, der mit einer auf die Übertragung der Gebeine bezüglichen Inschrift versehen ist. Auf dem oberen Ring des einen Säulchens heißt es: † Confer Adalvvigo requiem, Deus, in paradiso, auf dem unteren: † Qui peragebat opus, quo nitet iste locus. Die entsprechenden Inschriften des zweiten lauten: † Inter conjunctas fidei compage columnas und: † Vivorum lapidum da sibi, Christe, locum. Beim Brande von 1245, der die Abteikirche zum größten Teil zerstörte, wurde auch der Reliquienaltar, wie er von Abt Adalwig geschaffen worden war, in Mitleidenschaft gezogen, doch blieb die Anlage, nur daß damals der Altar durch einen neuen, den heutigen, ersetzt wurde. Erst um 1700 mußte sie dem um diese Zeit errichteten barocken Kolossalretabel weichen, das nun die in einen neuen, dem Geschmack der Zeit entsprechenden Holzschrein gelegten Gebeine aufnahm. Erhalten haben sich außer den beiden Säulchen, welche einst die hinteren Stützen des Schreines bildeten, auch noch die Zapfenlöcher im Fußboden hinter dem Altar, welche verraten, daß die Säulchen 60 cm entfernt voneinander standen[38].

Zu Aachen erhob sich der Marienschrein hinter dem Altar des Muttergottes-chörchens, der Karlschrein hinter dem zwischen den beiden östlichen Pfeilern der Kuppel befindlichen Petrusaltar oder dem in der Mitte des Oktogons stehenden Altare. In welcher Weise sie aufgestellt waren, ehe der heutige Chor des Münsters erbaut wurde, ist nicht überliefert, doch war die Anordnung wohl in der Hauptsache die gleiche wie in St. Ursula und St. Severin zu Köln und in der Werdener Abteikirche. Als 1414 der neue Chor des Münsters vollendet war, übertrug man den Karlschrein hinter den Hochaltar des Neubaues. Den Marienschrein ließ man hinter dem Marienaltar, dem Hauptaltar des Münsters, auch als man nach Erbauung des neuen Chores das alte karolingische Marienchörchen durch eine etwas größere, zierliche gotische Kapelle ersetzt hatte, deren durchbrochene Seiten den Blick in den hohen Chor weniger behinderten, doch umgab man ihn 1419 mit einem bemalten Holzgehäuse, dessen Seiten in Angeln gingen und zurückgeschlagen werden konnten. Auch dürfte er nun zum Zwecke einer besseren Durchsicht quer zum Altar angebracht worden sein, falls das nicht schon bis dahin der Fall gewesen sein sollte[39]. Der Marienschrein erhob sich nach einem 1867 im Chor aufgedeckten Fresko, das leider nicht einmal in Kopie festgehalten wurde, in seinem mit Flügeltüren verschenen Behälter auf hohen Säulen. Ein Retabel war auf dem Bild über dem Altar nicht dargestellt[40].

Zu Eichstätt hat sich noch der zierliche, die Gestalt einer mit Maßwerkfenstern, Streben und Galerien ausgestatteten Kapelle nachbildende Steinschrein erhalten, in

[36] Abdruck des Inventars bei P. Jörres, Urkundenbuch des Stiftes St. Gereon zu Köln (Bonn 1891) 450 452.

[37] L. Ennen, Baugeschichte des alten und neuen Doms zu Köln (Köln 1863) 10.

[38] Vgl. auch Kd. der Rheinprovinz, Kr. Essen 96.

[39] Vgl. über die beiden Altaranlagen des Aachener Münsters St. Beissel, Die Aachenfahrt (Freiburg 1902) 107 f., K. Faymonville, Der Dom zu Aachen (München 1909) 129 241 f.

[40] Vgl. den Bericht eines Augenzeugen, des Archivars Käntzeler, bei Faymonville a. a. O. 220.

dem Bischof Hildebrand von Möhren 1269 die Reliquien des hl. Willibald über dem Hochaltar des neuen Chores aufstellte[41]. Daß auch zu St. Thomas bei Kyllburg in der Eifel ehedem sich hinter dem Hochaltar auf Säulchen ein Reliquienschrein erhob, bekunden die Reste der Säulchen, die sich erhalten haben[41a].

Zu Xanten wird man schon 1129 den dortigen Viktorsschrein zugleich mit dem goldenen Altarfrontale der Erzbischöfe Bruno († 965) und Volkmar († 969), das damals zum Retabel gemacht wurde[42], über dem Hochaltar des Domes angebracht haben. Jedenfalls hatten beide dort ihren Platz nach Erbauung der heutigen Kirche, und zwar standen sie in einem verschließbaren Gehäuse, dessen Flügeltüren 1437 neu bemalt wurden[43]. Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts wurde dasselbe durch das jetzige mit bemalten Doppelflügeln ausgestattete Reliquienretabel ersetzt, das 1529 begonnen, aber erst 1533 ganz vollendet wurde[44]. Dasselbe ist senkrecht in drei Abteilungen gegliedert. In der mittleren stand unten die nun leider verschwundene goldene Tafel, darüber ist, die Stirnseite dem Altar zugekehrt, der Viktorsschrein aufgestellt, neben dem sich in zwei Nischen übereinander links die Reliquienbüsten des hl. Viktor und eines der unschuldigen Kinder, rechts die Büsten der hl. Helena und eines zweiten jener Kinder befinden. In den Seitenabteilungen sind in ebenso vielen übereinander angeordneten Nischen links die Reliquienbüsten Marias, des hl. Mauritius, des hl. Marzellinus und eines der hll. Thebäer geborgen, rechts die des hl. Johannes, Konstantins d. Gr., des hl. Silvester und eines zweiten der thebäischen Märtyrer. Die Büsten sind aus Holz geschnitzt und versilbert. Über dem Schrein erhebt sich ein rundbogiger, von einer Statuette des Heilandes bekrönter Aufsatz, neben dem unter einem Tabernakel rechts die Figur des hl. Viktor, links die der hl. Helena steht. In seinem Aufbau noch den überkommenen mittelalterlichen Typus verkörpernd, zeigt das Retabel in seiner Formensprache und in dem Ornament schon ganz und gar den Charakter der Frührenaissance[45].

Zu Marburg scheint man ursprünglich ebenfalls die Absicht gehabt zu haben, über dem Hochaltar einen Reliquienschrein, und zwar wohl denjenigen der hl. Elisabeth, aufzustellen, doch wurde der Unterbau, auf dem er hätte angebracht werden sollen, wohl nicht vollendet. Das hinter dem Altar sich aufbauende prächtige frühgotische Steinretabel zeigt nämlich in der Mitte der Rückseite unverkennbar die Ansätze zu einem vierteiligen Rippengewölbe von rechteckigem Grundriß, dessen Stütze an der einen Schmalseite die Retabelwand bilden sollte, während für die andere ersichtlich Säulchen als Träger geplant waren. Die Möglichkeit ist nicht ganz ausgeschlossen, daß die Anlage zwar fertiggestellt, später aber wieder zerstört wurde. Da sich indessen im Fußboden keinerlei Spuren finden, die auf ehedem vorhandene Säulchen hinweisen, liegt die Annahme näher, die Arbeit sei abgebrochen worden, etwa weil man den Schrein im Elisabethchor in einer für die Verehrung der heiligen Überreste geeigneteren Weise aufzustellen beschlossen hatte.

Eine sehr bemerkenswerte Einrichtung zeigt das Retabel des Marburger Hochaltares. Es ist mit drei tiefen kapellenartigen Nischen versehen, die mit einem vierteiligen Kreuzgewölbchen eingedeckt sind und von prachtvollen Wimpergen, zwischen denen sich reich entwickelte Fialen erheben, bekrönt werden. An der Hinterwand der Nischen stehen, auf architektonisch verzierten Sockeln in Spitzbogenblenden, die von strebenartigen Pfosten gebildet werden, je drei Statuetten. Im vorderen Teil ist eine Bank angebracht, die mit einem aus Drei- und Vierpässen

[41] Abb. bei F. Mader, Eichstätts Kunst (München 1901) 7.

[41a] Münzenberger-Beissel II, 220.

[42] Vgl. oben Bd. 2, S. 95.

[43] St. Beissel, Die Bauführung des Mittelalters (Freiburg 1889) III, 3.

[44] Ebd. 6 f.

[45] Beschr. bei St. Beissel a. a. O. III, 7 f.; Abb. in Kunstdenkm. der Rheinprovinz, Kreis Mörs 104.

bestehenden Fries belebt ist und an den schmalsten Stellen eine Tiefe von 23 cm und eine Höhe von ca. 20 cm aufweist. Sie diente einst zur Aufstellung von Reliquiaren, während die Statuetten an der Hinterwand wohl in erster Linie als Dekor gedacht sind. Ein Schlitz, der unter dem Eingangsbogen der Nischen im Boden derselben angebracht ist und in den unter der Mensa befindlichen Hohlraum führt, gestattete, durch Aufziehen und Herablassen einer Tafel oder eines Gitters die Nischen zu schließen bzw. zu öffnen. Wenn also auch die Absicht, über dem Retabel einen Schrein aufzustellen, nicht verwirklicht wurde, so wurde der Altar doch in anderer Weise zum Reliquienaltar gemacht[46] (Tafel 217).

Die Gesta episcoporum Frisingensium, die 1187 abgefaßt wurden, erzählen, Bischof Egilbert (1006—1039) habe unter anderem, was er zur Ausschmückung seiner Domkirche getan, auch den Heiligkreuzaltar sowie den Stephansaltar mit tabulae und sarcophagi, auro et argento cooperta, verziert. Unter den tabulae haben wir Vorsatztafeln (Antependien) zu verstehen, unter den sarcophagi Reliquienschreine. Leider erfahren wir nicht, wie letztere auf den beiden Altären angebracht, oder wie sie sonst mit ihnen verbunden waren[47].

Abt Heinrich von Altenberg im Dhüntal ließ 1302 für den Hochaltar der dortigen Abteikirche nach der Abtschronik von Altenberg[48] aus seinen Kleinodien, wie Edelsteinen und Ringen, die major tabula reliquiarum herstellen und durch den Weihbischof des Kölner Erzbischofs, Hermann Bischof von Samland, weihen. Unter Abt Johannes schenkte zu Ende des Jahrhunderts Bischof Wicbold von Kulm zur Vergoldung der Tafel 500 Florin[49]. Es muß dieselbe also ein großes Stück gewesen sein. Schade, daß der Chronist auch in diesem Falle über die Beschaffenheit und Einrichtung dieses Reliquienretabels keinen Aufschluß gibt.

Einem Sakramentshäuschen nachgebildet ist das Reliquienretabel des Hochaltares der Bergerkirche zu Herford (Tafel 261). Es wurde nachträglich im 15. Jahrhundert einem aus der Bauzeit der Kirche (14. Jahrhundert) stammenden Altar angefügt und ist ein zierliches Werk. Aus Stein gearbeitet, gliedert es sich in drei Abteilungen, von denen die mittlere eine an allen vier Seiten durchbrochene, aber durch ein Gitter verschlossene Kammer darstellt, während die seitlichen rückwärts mit einer festen Wand versehen sind — wohl um dem Bau größere Solidität zu geben. Über der Mitte steigt als Bekrönung ein hoher, schlanker Turm auf, der sich in zwei Geschossen aufbaut, von denen das obere eine Statuette der Kirchenpatronin, der Gottesmutter, aufweist, reich mit Fialen besetzt ist und mit durchbrochenem Helm schließt. Über den Baldachinen der Seitenabteilungen, die heute leer dastehen, früher aber eine Statue oder ein Reliquiar enthalten haben müssen, erheben sich eingeschossige Türmchen. Die vergitterte Kammer der mittleren Abteilung kann sowohl von der Vorder- wie von der Rückseite her geöffnet werden, da das Gitter an beiden eine Türe bildet. Sowohl vorn wie hinten kragt über diese Türe ein Baldachin vor. Ebenso ist dieselbe hier wie dort von Statuetten flankiert. Die seitlichen Abteilungen des Retabels sind an der Rückseite mit Pfosten- und Maßwerk belebt[50].

Ein zweites steinernes Reliquienretabel aus der Spätzeit der Gotik hat sich im Dom zu Paderborn erhalten. Ursprünglich seinem Hochaltar angebaut, ist es heute an der Ostwand des südlichen Querarmes untergebracht. Sein Unterbau ist an den Seiten mit Streben besetzt, mit Blendarkaden belebt, in denen, wie die noch vorhandenen kleinen Sockel bekunden, ehedem Statuettchen standen, und oben von einem kräftigen, in der Kehle mit Blattwerk geschmückten Sims abgeschlossen, der

---

[46] Abb. von Einzelheiten des Altares bei H. Statz und G. Ungewitter, Gotisches Musterbuch Tfl. 131 132.

[47] M. G. SS. XXIV, 321.

[48] Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins XXIX (1893) 180.

[49] Ebd. 186.

[50] Abb. der Rückseite in Kd. der Prov. Westfalen, Kreis Herford, Tfl. 38. Dort auch Abb. des Sakramentshäuschens der jetzt protestantischen Kirche.

sich wahrscheinlich früher vorn als Profil der Mensa des Altares fortsetzte. Vorn ist er schmucklos geblieben, weil er hier ganz durch den Hochaltar, der ihm vorgestellt war, verdeckt wurde. Der Altar, welcher ihm heute vorgebaut ist, ist nicht ursprünglich, wie seine zu geringe Breite beweist. Der Oberbau, das eigentliche Retabel, gliedert sich in zwei Geschosse. Das untere bildet heute einen einzigen Raum. Es scheint, daß es auch ursprünglich sich so verhielt, doch war dieses Untergeschoß, in dem parallel zum Altar der Schrein des hl. Liborius stand, jedenfalls durch Gitterwerk abgeschlossen. Das obere Geschoß ist in fünf vergitterte Kammern geschieden, die kleinere Reliquienbehälter bargen. Über jeder erhebt sich als Bekrönung des Retabels zwischen Fialen ein mit Maßwerk belebter Giebel. Die vertikal zweigeteilten Seiten des Oberbaues sind in beiden Geschossen mit Stab- und Maßwerk verziert, oben aber entsprechend der Vorderseite mit je zwei Giebeln versehen. Mitten aus dem Retabel steigt in der Breite der mittleren Kammer des Obergeschosses ein Baldachin empor, der eine Statue der Gottesmutter überdacht und von einer hochaufragenden, mit Giebel-, Fialen- und Strebenwerk reich ausgestatteten Pyramide bekrönt wird[51].

Ein drittes Beispiel eines steinernen Reliquienretabels des ausgehenden Mittelalters besitzt noch die Severikirche zu Erfurt[52]. Es datiert aus der Zeit nach dem Brande, welcher 1472 die Kirche zerstörte und baut sich in zwei Geschossen auf. Das untere weist drei im Kielbogen schließende, mit schwerer Kreuzblume bekrönte Nischen auf, zwischen denen sich derbe Fialen erheben. Die Fläche unter den Nischen ist mit Fischblasenmaßwerk gefüllt, der Raum über denselben mit einander überschneidenden Blendarkaden. Die Reliquienbüsten, welche man heute in den Nischen erblickt, sind neu. Im schmäleren Obergeschoß, das an den Ecken durch schräggestellte Verstrebungen abgestützt ist, stehen unter Giebeln drei schöne, ältere Statuen, die noch dem 14. Jahrhundert angehören werden und bei Errichtung des Retabels wieder verwertet wurden. Sie stellen den hl. Severus, seine Gattin, die hl. Vincentia, und seine Tochter, die hl. Innocentia, dar[53].

Das älteste Reliquienretabel von der Form eines Flügelschreines, das sich in Deutschland erhalten hat, befindet sich auf dem Nonnenchor der ehemaligen Prämonstratenserinnenkirche zu Altenberg bei Wetzlar (Tafel 335). Noch 1863 mit seinen Flügeln versehen, ist es heute derselben leider beraubt. Der Schrein ist in fünf Abteilungen geschieden. Die breitere mittlere ist offen; von einem dreiteiligen Baldachin überdacht, enthält sie die Figur der thronenden Gottesmutter. Die übrigen vier sind mit edlem frühgotischen Stab- und Maßwerk abgeschlossen. Sie dienten einst zur Aufstellung von Reliquiaren, die von der Rückseite her durch Türen in sie hineingestellt wurden[54].

Ungleich hervorragender als das Altenberger ist das gleichartige Reliquienretabel, welches den Hochaltar der ehemaligen Abteikirche zu Doberan schmückt, wohl das großartigste seiner Art (Tafel 261). Am ältesten ist der höhere obere Teil samt dem zu ihm gehörenden oberen Teil der Flügel. Er ist in sieben spitzbogig schließende Abteilungen gegliedert, von denen die drei seitlichen, die in zwei Geschosse zerfallen, im Bogenfeld mit köstlichem Maßwerk gefüllt, alle aber mit reichverzierten frühgotischen Wimpergen ausgestattet sind. Über der mittleren steigt bis zu einer Höhe von ca. 11 m ein in drei Geschossen sich aufbauender, ungemein frisch und leicht aufstrebender Turm empor. Zwei andere Türme erheben sich schlank und frei in zwei Geschossen bis zur halben Höhe des Mittelturmes über den beiden äußersten Abteilungen. Klapptüren an der Rückseite des Schreines gestatte-

[51] Abb. und Beschr. in Organ für christl. Kunst X (1860) 73 f.; ferner in Kd. der Prov. Westfalen, Kr. Paderborn 95 und Tfl. 39.

[52] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 3.

[53] Die Reliquien des hl. Severus kamen mit denen der hll. Vincentia und Innocentia durch Bischof Otgar von Mainz 836 von Ravenna nach Deutschland (vgl. oben S. 550). Diejenigen des hl. Severus übertrug der Bischof später nach Erfurt. (M. G. XV, 292.)

[54] Vgl. auch Münzenberger-Beissel I, 43 und Tfl. 6.

ten, in das Retabel die Reliquiare hineinzubringen. Die Flügel sind horizontal in zwei Zonen aufgeteilt, vertikal aber in vier Felder geschieden, von denen drei die volle Breite der sieben Abteilungen des Schreines zeigen, das äußere aber nur die halbe Breite derselben hat. Die Giebel, mit denen sie oben abschließen, sind etwas niedriger als die Wimperge des Schreines, im übrigen aber von gleichartiger Bildung. Als Schmuck haben die Flügel geschnitzte figürliche Darstellungen, die unter frühgotischen Arkaden angeordnet sind, in der unteren Zone alttestamentliche, in der oberen die entsprechenden neutestamentlichen Bilder[55]. Der jüngere untere Teil des Retabels ist in elf Bogennischen geschieden, von denen die Mittelnische etwa dieselbe Breite wie drei der übrigen zusammen hat. Sie enthält eine geschnitzte Darstellung, während die anderen gleich den Nischen des oberen älteren Teiles ehedem mit Reliquiaren gefüllt waren. Die unteren jüngeren Partien der Flügel weisen unter hochgotischen Arkaden die Einzelfiguren der Apostel sowie des hl. Gregor d. Gr. und des hl. Georg auf[56].

Daß auch der dem Doberaner Schreine in einigem verwandte eigenartige Flügelschrein des Hochaltares der Kirche zu Cismar[57] ursprünglich ein Reliquienretabel war, wie Münzenberger[58] anzunehmen geneigt ist, ist meines Erachtens wenig wahrscheinlich. Allerdings hätten die fünf Abteilungen, in welche er geschieden ist, an sich sehr wohl zum Aufstellen und Aufbewahren von Reliquiaren benutzt werden können, vielleicht sogar, daß sie an Festen vorübergehend dazu dienten, an ihre Verwendung zur dauernden Aufbewahrung der Reliquien zu denken, verbietet jedoch das Bildwerk. Vorbilder und Szenen aus dem Leben und Leiden des Herrn, das die Rückwand der Nischen bedeckt, und nicht lediglich, ja nicht einmal vornehmlich Ornament ist. Es liegt auch kein Grund vor, anzunehmen, es sei dasselbe nachträglich angebracht worden; es ist vielmehr ersichtlich mit den übrigen Reliefs des Schreines wie überhaupt mit dem ganzen Schrein gleichzeitig entstanden. Nur Reliquienschrank, nicht Reliquienretabel, war wohl der einem Retabel allerdings einigermaßen ähnliche, mit Flügeltüren versehene Behälter in der Kirche zu Lügumkloster in Schleswig-Holstein[59]. Der Mittelpfosten, der ihn in zwei Hälften scheidet, dürfte ihn genugsam als bloßen Schrank charakterisieren.

Einige Dezennien jünger als der obere Teil des Doberaner Retabels und wohl gleichzeitig mit dem unteren sind das Reliquienretabel zu Marienstatt und das ihm nahe verwandte Retabel der ehemaligen Klarakirche im Dom zu Köln. Das Marienstatter Retabel (Tafel 338) ist schon oft behandelt worden. Seinem ursprünglichen Standort entfremdet, befand es sich lange im Museum zu Wiesbaden, ist aber jetzt der Marienstatter Abteikirche zurückgegeben. Schrein und Flügel sind horizontal in zwei Zonen geschieden; vertikal ist jener siebenteilig, während diese dreiteilig sind. Von den sieben Abteilungen des Schreines tritt die mittlere als Risalit vor. Die Flügel bedecken beiderseits nur die drei seitlichen Abteilungen. Schmälere Flügel, die einst an ihrer senkrechten Außenkante in Angeln beweglich angebracht waren und zur Verhüllung des Risalits dienten, sind heute nicht mehr vorhanden. Die Nischen der oberen Zone des Retabels zeigen in Schrein und Flügel Figurenwerk. Die Mittelnische umschließt die so beliebte Darstellung der Krönung Marias, in den übrigen sieht man die Statuetten der zwölf Apostel. Die Nischen der unteren Zone waren zur Aufstellung von Reliquiaren bestimmt. Die mittlere ist heute leer; sie barg einst wohl ein größeres Reliquiar mit einer besonders wichtigen Reliquie; in den andern haben sich die ursprünglichen Reliquienbüsten erhalten. Eine ist unbenannt, eine in allgemeiner Wendung als diejenige einer der Jungfrauen der Ursulaschar bezeichnet. Die übrigen stellen laut ihren Aufschriften die hll. Ursula, Lucia,

---

[55] Vgl. oben S. 334 447.

[56] Vgl. auch Münzenberger-Beissel I, 46 f. und Tfl. 5 sowie Kd. von Mecklenburg-Schwerin III, 592 f.

[57] Abb. in Kd. der Prov. Schleswig-Holstein II, 12 und Matthäi Tfl. 6 und 7.

[58] Münzenberger-Beissel I, 46.

[59] Abb. in Kd. der Prov. Schleswig-Holstein II, 590.

Cordula, Juliana, Katharina, Barbara, Agnes, Brigitta und Cäcilia dar. Es befanden sich also auch deren Reliquien in den Büsten. Die Nischen der unteren Zone schließen oben mit Spitzbogen ab, die mit Kreuzblume und Krabben verziert sind, die der oberen mit Spitzbogen, über denen sich ein Wimperg aufbaut. Türmchen, die sich als Bekrönung über dem Retabel erhöben, fehlen; man hat diesem ersichtlich den Charakter eines Reliquienschrankes geben wollen[60].

Das sog. Klararetabel im Dom zu Köln zeigt genau dieselbe Anordnung wie das Marienstatter Retabel: sieben in zwei Zonen aufgeteilte (Tafel 360) Abteilungen im Mittelstück, von denen die mittlere ein Risalit bildet, und drei aus zwei Zonen bestehende Abteilungen auf den Flügeln, doch haben auch die Nischen der unteren Zone im Schrein wie auf den Flügeln über dem Bogen, mit dem sie schließen, Wimperge. Außerdem hat das Retabel ein doppeltes Flügelpaar. Die architektonischen Einzelheiten, besonders das Maßwerk, zeigen bei ihm größere Strenge als beim Marienstatter Retabel, das deshalb etwas jünger zu sein scheint. In der mittleren Nische der oberen Zone des Schreines steht heute eine neue Figur des Heilandes; die andern weisen zum Teil noch die alten Apostelstatuetten auf. Die mittlere Nische der unteren Zone diente einst als Tabernakel zur Aufbewahrung des hhl. Sakramentes, wie die mit einer Darstellung des Wandlungsmomentes der hl. Messe (Messe des hl. Martinus) geschmückte Tür bekundet, mittels der sie anstatt mittels eines Gitters verschlossen erscheint. In den übrigen, in denen jetzt Reliefs angebracht sind, standen vordem Reliquiare. Die beiden Flügelpaare bedecken auch beim Klararetabel bloß die seitlichen Abteilungen des Schreines, nicht das mittlere Risalit, doch ist an dem rechten Flügel des oberen Flügelpaares ein beweglicher schmaler Flügel angebracht, mittels dessen man dasselbe verhüllte, wenn die oberen Seitenflügel geschlossen wurden[61].

Auch der ungemein edle hochgotische Flügelschrein der Jakobskirche zu Nürnberg war wohl ursprünglich ein Reliquienretabel von der Art des Doberaner, Marienstatter und Klararetabels. Er besteht aus fünf Abteilungen, von denen die mittlere von einem hochaufstrebenden, schlanken Türmchen bekrönt ist, während sich über den seitlichen zwischen Fialen elegante Giebel erheben. Jene ist wagerecht ungeteilt geblieben, diese sind dagegen in je zwei Zonen zerlegt. Die Felder der unteren sind mit je zwei von Wimpergen überdeckten Arkaden, die der oberen nach Weise vierteiliger, gotischer Fenster mit Stab- und Maßwerk gefüllt. Die Figuren, welche man heute in den beiden Zonen sieht, sind bei der Restauration des Schreines im Jahre 1825 angebracht worden. In der oberen Zone waren solche vorher sicher nicht angebracht. Man hat die Figuren, welche heute in derselben stehen, förmlich in sie hineinzwängen müssen. Hinter den oberen Feldern waren ursprünglich allem Anschein nach Gelasse angelegt, in denen Reliquiare aufgestellt waren. Unter den Arkaden der unteren Reihe könnten sich auch schon früher Einzelfiguren befunden haben. Die Flügel des Retabels bestehen aus je zwei ganzen und einer halben Abteilung, von denen jene ersten bei geschlossenem Retabel die beiden seitlichen Abteilungen des Schreines, denen sie deshalb auch nachgebildet sind, verdecken, die letztere dagegen sich über die mittlere legt[62].

Dem Beginn des 16. Jahrhunderts gehört der sog. „goldene Altar" in der Münsterkirche zu Essen an, das namentlich durch seine bemalten Flügel — wie die Malereien des Xantener Hochaltares Schöpfungen des Bartholomäus de Bruyn — berühmte Reliquienretabel des Hochaltares derselben. Er wurde 1525 vollendet (Tafel 340). Seine Predella ist in sieben schmale Kammern, der seitlich über die Predella kräftig

[60] Vgl. auch Münzenberger-Beissel I, 53 und Tfl. 6; Kd. der Prov. Hessen, Reg. Wiesbaden IV, 315, sowie P. Gilbert Wellstein O. Cist., Die Zisterzienserabtei Marienstatt (Marienstatt 1907) 95 f.

[61] Vgl. auch Münzenberger-Beissel I, 63 und II, Lief. IX Tfl. 1 2; XI Tfl. 4. Wegen der Übermalungen, welche die für die Geschichte der Kölner Malerschule wichtigen Gemälde der Flügel erfuhren, vgl. Zeitschrift XXI (1908) 323.

[62] Münzenberger-Beissel I, 43 und Abb. II, Lief. XI, Tfl. 10.

ausladende Schrein in drei breite Abteilungen geschieden. Die mittlere dieser letzteren ist in ein höheres unteres und ein niedrigeres oberes Feld gegliedert, die beiden seitlichen sind wagerecht durch eine mit Kämmen besetzte Leiste dreigeteilt. Alle Kammern des Schreines und der Predella dienten zur Aufnahme von Reliquiaren, an denen der Schatz der Kirche so reich war. Sie sind darum auch mit Gittern versehen. Nur in dem unteren Feld der Mittelabteilung des Retabels steht, von einem Kielbogen überragt, eine Figur der Gottesmutter. Das im 18. Jahrhundert auf den sog. Gräfinnenchor versetzte kostbare Retabel ist in jüngster Zeit restauriert und wieder an seinem ursprünglichen Standort aufgestellt worden.

Im ausgehenden Mittelalter wies man in Deutschland den Reliquien mit Vorliebe ihren Platz in der mittlerweile in Brauch gekommenen Predella der Retabeln an. Es war ein Ausgleich widerstreitender Wünsche, ein Mittelweg. Man hätte die Reliquien, die man besaß, gerne im Altarschrein aufgestellt, zumal wenn es sich bei ihnen um bedeutsamere, um größere handelte. Anderseits aber mochte man auch nicht auf Bildwerk verzichten, ohne das man sich im späten Mittelalter einen Altarschrein kaum mehr denken konnte, und das so sehr zur Verschönerung des Gotteshauses, zum Schmuck des Altares und zur Erbauung des gläubigen Volkes diente. Man löste die Schwierigkeit und wurde beiden Wünschen gerecht, indem man die Reliquiare unmittelbar auf dem Altar in die Predella des Schreines setzte, diesen selbst aber dem Bildwerk vorbehielt.

Sehr viele der spätmittelalterlichen Altarschreine, die sich in Deutschland erhalten haben, verloren ihre Predella; bei anderen ging sie zwar nicht zugrunde, erfuhr aber in nachmittelalterlicher Zeit mehr oder weniger einschneidende Veränderungen. Nichtsdestoweniger gibt es noch eine größere Anzahl von Flügelschreinen, deren Predella noch immer eine oder mehrere Kammern enthält, welche einst zur Aufbewahrung der Reliquien dienten. Waren viele oder große Reliquiare unterzubringen, so nahmen sie die ganze Predella ein, wie z. B. bei dem Hochaltar der Stiftskirche zu Gelnhausen, dem Agilolfusretabel des Kölner Domes, das in seiner Predella den Agilolfusschrein barg, dem Theokarusaltar in der Lorenzkirche zu Nürnberg, dessen Predella den Schrein des hl. Theokarus enthielt, dem ehemaligen Lettneraltar in der Abteikirche zu Doberan[63], einem Altarretabel in der Klosterkirche zu Wilten bei Innsbruck[64], und dem Flügelschrein zu Klausen an der Mosel, dessen Predella durch strebenartige Pfosten in zwölf, nach vorne mit Pfosten und Maßwerk abgeschlossene Abteilungen geteilt ist. In fünf Behälter für die Reliquien ist aufgeteilt die Predella des Flügelschreines zu Tempzin in Mecklenburg-Schwerin[65], in drei die Predella des Hochaltarretabels im Dom zu Aarhus[66] und des Retabels zu Segeberg in Schleswig-Holstein[67].

Am häufigsten begnügte man sich damit, in der Mitte der Predella ein Gelaß für die Reliquien anzubringen, das, den Maßen und der Zahl der in ihm aufzustellenden Reliquien entsprechend, natürlich bald größer, bald kleiner war. Beispiele bieten noch der Hochaltar der Johanniskirche zu Lüneburg[68], ein jetzt außer Gebrauch befindliches Retabel im Dom zu Frauenburg[69], ein geschnitztes Retabel im Welfenmuseum[70], der Brüggemannsche Altar im Dom zu Schleswig[71], das Hochaltarretabel im Dom zu Brandenburg, der Hochaltar zu Moosburg in Bayern, der Hochaltar der Neuen Kirche zu Pellworm, der Nikolauskirche zu Kiel und der Kirche zu Gikau in Schleswig-Holstein[72], ein Flügelschrein zu Ronnenberg, Northeim, Isenhagen und Wichmannsburg in Hannover[73], sowie das aus Mistlau stammende Retabel in der

[63] Abb. in Kd. von Mecklenburg-Schwerin III, Tfl. zu S. 602 und 603.
[64] K. Atz, Kunstgeschichte von Tirol (Innsbruck 1909) 526.
[65] Münzenberger-Beissel I, 101.
[66] Abb. bei Beckett Tfl. XII.
[67] Kd. von Schleswig-Holstein II, 378.
[68] Münzenberger-Beissel I, Tfl. 48.
[69] Ebd. I, 113.
[70] Ebd. I, 156.
[71] Abb. Tfl. 272.
[72] Kd. der Prov. Schleswig-Holstein I, 496 552; II, 128.
[73] Mithoff I, 161; II, 158; IV, 105 271.

Altertumssammlung zu Stuttgart[74], in dessen Predella noch jetzt drei Reliquienbüsten aufgestellt sind, u. a. Neben dem Gelaß für die Reliquien sind in der Predella bald Malereien, bald Nischen mit geschnitztem Bildwerk, das meist aus Einzelfiguren besteht, angebracht. Die Kammern für die Reliquien waren vorne gewöhnlich mit Stab- oder Maßwerk oder mit einem Gitter verschlossen; auch zeigten die Predellen, welche Reliquien enthielten, fast immer Flügel oder zum Vorschieben eingerichtete Vorsatztafeln, mit denen sie verdeckt werden konnten. Um die Reliquiare in die Kammer hineinsetzen oder aus ihr herausnehmen zu können, brachte man an der Rückseite der Predella je nach Bedarf eine oder mehrere Türen an.

III. DER RELIQUIENALTAR IN NACHMITTELALTERLICHER ZEIT

Auch in nachmittelalterlicher Zeit erhielt sich der Brauch, Reliquien nicht bloß vorübergehend bei besonderen Anlässen, wie bei hohen Festen, im Retabel des Altares auszusetzen, sondern auch dauernd in ihm anzubringen. Als seit Ende des 16. Jahrhunderts die Katakomben sich erschlossen und dann im 17. Jahrhundert sich ein reicher Segen von Reliquien aus ihnen nicht bloß über Italien, sondern auch in die Länder diesseits der Alpen ergoß, nahm er sogar einen neuen Aufschwung, so daß oft genug eher zu viel des Guten als zu wenig desselben geschah, und die Weise, wie man die Reliquien im Retabel unterbrachte oder aufstellte, nicht immer den Forderungen der Würde des Altares, ja selbst des guten Geschmackes entsprach. Auch scheint der Zweck, den man verfolgte, wenn man das Retabel mit Reliquien ausstattete, sich nicht selten dahin verschoben zu haben, daß dasjenige, was früher Nebenzweck war, nunmehr der Hauptzweck wurde. Nicht die Absicht, sie zu ehren, ist es häufig, was in erster Linie den Reliquien im Retabel eine Stätte bereitet, sondern der Wunsch, den Altar wie mit Bildwerk, so auch mit Reliquien auszuschmükken. Sie standen nun oft genug im Retabel nicht mehr oder kaum mehr als Kultgegenstand, sondern als Dekor, gleich den Kartuschen, dem Schnörkelwerk, den Engelsköpfchen und den sonstigen ornamentalen Zutaten, mit denen man das Retabel zierte.

Ihren Platz erhielten in der Barockzeit die Reliquien gewöhnlich auf den Leuchterbänken zwischen den Leuchtern. Sie standen hier bald in kleinen Holzsarkophagen oder Schreinchen, bald in viereckigen, geschweiften oder pyramidenförmig ansteigenden Tafeln hinter Glas und Rahmen, gern eingefaßt mit Blümchen, Bändchen, Röllchen aus vergoldetem Papier und anderem Flitterkram. Große Schreine setzte man entweder auf die oberste Staffel oder, wie es z. B. beim Hochaltar der ehemaligen Abteikirche zu Werden und dem vortrefflich geschnitzten, jetzt in St. Andreas zu Köln befindlichen Makkabäeraltar geschah, in das Retabel selbst.

Im 18. Jahrhundert schnitzte man bisweilen aus Holz ganze Skelette, denen man an ihrer Stelle die Reliquien, welche man besaß, einfügte, versah den so geschaffenen Leib mit kostbaren Gewändern und setzte ihn, wie auf einem Paradebett ruhend, in einen Glasschrein unterhalb des Altarbildes auf die Leuchterstaffel oder in das Retabel selbst. Ungeziemend und durchaus geschmacklos, wenn auch gut gemeint war es, wenn man, wie es in Süddeutschland vorkam, solche Leiber kniend und die gefalteten Hände anbetend erhoben in Glaskästen beiderseits neben dem Tabernakel aufstellte.

Hatte man einen größeren Reichtum an Reliquien, so barg man solche auch in den Leuchterstaffeln, im Unterbau des Retabels sowie namentlich in dem vorspringenden Sockel der Säulen desselben, indem man entweder diese mit Nischen oder Behältern versah, die nach Einlegung der Reliquien mit Glas verschlossen und umrahmt wurden, oder Reliquientafeln in sie einfügte.

Die Reliquienretabeln des 17. und 18. Jahrhunderts zeigen als Regel den Typus der gleichzeitigen Barockretabeln. Sind sie ja in der Tat zuletzt nichts anderes als ein gewöhnliches Barockretabel, das man mit mehr oder weniger Reliquien aus-

[74] M. Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar (Straßburg 1907) 33.

gestattet hat. Nur vereinzelt kommen Reliquienretabeln von abweichender, an die mittelalterlichen Reliquienretabeln erinnernder Bildung vor.

Zwei Reliquienretabeln in der Capilla Real, Schöpfungen des Alonso de Mena von 1632, verbinden bemerkenswerterweise den Charakter von Flügelschreinen mit dem eines Retabels der späten Renaissance. Bei geschlossenen Flügeln erscheinen sie als ein gewöhnliches Renaissanceretabel: rechts und links eine korinthische Säule, über dieser das übliche Gebälk, auf dem Gebälk als Bekrönung in der Mitte eine Vase zwischen zwei Voluten, über den Ecken eine Pyramide, über Vase und Voluten endlich allegorische Frauengestalten, die bei dem einen die drei göttlichen Tugenden sinnbilden, bei dem andern die Weisheit, Gerechtigkeit und Starkmut. Als Retabelbild dienen die Reliefiguren, mit denen die Außenseiten der Flügel geschmückt sind. Auf den Innenseiten der Türen sind altflämische und altspanische Gemälde angebracht, wahrscheinlich die Überreste von Retabeln, welche die Stifterin der Kapelle, Isabella, die Katholische, derselben hinterließ[1]. Für gewöhnlich werden die Flügel nur an den vier höchsten Festtagen des Jahres geöffnet und die in dem Retabel aufbewahrten Reliquienschätze sichtbar gemacht.

Ein barockes Reliquienretabel in der Kapelle der Casa del Santo Duque zu Gandía (Tafel 343) schließt sich, obwohl dem Charakter seines Ornaments nach dem späten 17. Jahrhundert angehörend, in seinem Aufbau und seiner Gliederung an die spanischen Retabeln des 16. Jahrhunderts an. Es nimmt die ganze Wand ein. Vertikal siebengeteilt, hat es in der Mittelabteilung eine große Nische mit einer Statue des hl. Michael. Von den seitlichen Abteilungen zeigt beiderseits die der mittleren zunächstliegende zwei rundbogige Muschelnischen übereinander, welche Reliquienbüsten enthalten. Die andern sind mit drei solcher Nischen ausgestattet; es stehen in ihnen arm- und zylinderförmige Reliquiare. Auf dem Retabel erhebt sich in der Mitte in dem es bekrönenden Aufsatz eine Statue des hl. Franz Borja, zur Linken eine Figur des hl. Paschalis Baylon, zur Rechten die der hl. Theresia.

Ebenso eigenartig wie schön und würdig ist ein in Tafel 341 wiedergegebenes Reliquienretabel, das sich in einer Kapelle von S. Andrea zu Barletta befindet. Auch dieses füllt die ganze Wand hinter dem Altar. Zwei korinthische Säulen, die an dem unteren ornamentierten Teile des Schaftes die hll. fünf Wunden und das Wappen des Franziskanerordens zeigen, und zwei gleichartige Halbsäulen scheiden es in drei Abteilungen. Vor der mittleren steht zwischen den Sockeln der Säulen der Altar. Oberhalb des Altares erblickt man in ihr zwischen je vier übereinanderstehenden rundbogigen, mit Tonnengewölbchen eingedeckten Nischen, in denen Reliquienbüsten aufgestellt sind, das Altarbild, ein Ölgemälde, welches anscheinend den hl. Paschalis Baylon darstellt. Die Seitenabteilungen gliedern sich in acht solcher Nischen, die auf vier Reihen verteilt sind und ebenfalls Reliquienbüsten bergen. Auffallend ist die Bildung der Säulchen, welche die Bogen der Nischen tragen, der Bogen und der Bogenzwickel. Sie erinnert unwillkürlich an spätromanische Arkaden. Über dem mit einem Rankenfries verzierten Gebälk des Retabels sitzen an den Ecken Giebelstücke, in der Mitte ein von kleineren Giebelstücken bekrönter Aufsatz, der in drei durch Pilaster geschiedenen konchaförmigen Nischen weitere drei Reliquienbüsten, in der Mitte die des hl. Andreas, enthält. Das Retabel ist das interessanteste nachmittelalterliche Reliquienretabel, welches ich kennengelernt habe.

Den Riten des Ostens sind Reliquienaltäre nicht bekannt, noch hat es früher in ihnen solche gegeben. Zwar werden auch wohl in ihnen nach altem Brauch im Altarraum Reliquien aufbewahrt, doch ohne Verbindung mit dem Altar in einer Wandnische oder in ähnlicher Weise.

[1] Zeitschrift III (1890) 210.

ZWEITES KAPITEL

DER ALTAR ALS AUFBEWAHRUNGSSTÄTTE DES HHL. SAKRAMENTES

I. DER ALTAR UND DIE AUFBEWAHRUNG DES ALLERHEILIGSTEN IN VORKAROLINGISCHER ZEIT

Nach dem römischen Rituale muß das hhl. Sakrament in einem ausschließlich für diesen Zweck bestimmten Tabernakel, das auf dem Hochaltar oder auf einem anderen für die Verehrung und den Kult eines so großen Sakramentes geeigneteren und würdigeren Altare aufgestellt sein soll, aufbewahrt werden, aber so, daß daraus für die anderen heiligen Funktionen und kirchlichen Verrichtungen kein Hindernis erwächst[1]. Es erhebt sich deshalb eine doppelte Frage: 1. Seit wann wurde der Altar nicht bloß zur Darbringung des hl. Opfers benutzt, sondern auch zur Aufbewahrung des hhl. Sakramentes nach vollendetem Opfer; 2. in welcher Weise wurde er zu diesem Zwecke verwendet und welche Einrichtungen wurden getroffen, um auf dem Altare die Eucharistie aufzubewahren?

Daß das hhl. Sakrament schon zu guter Zeit auch in den Kirchen aufbewahrt wurde, unterliegt keinem Zweifel[2]. Allerdings bestand auch noch nach dem Aufhören der Verfolgungen lange Zeit der Brauch, den Leib des Herrn den Gläubigen in ihre Wohnungen mitzugeben, damit sie dort zu kommunizieren vermöchten, doch mußte sich bei der wachsenden Zahl der Gläubigen bald die Notwendigkeit ergeben, es für die Spendung der letzten Wegzehrung auch in dem Gotteshause aufzubewahren, da sonst viele diese unmöglich hätten empfangen können. Wollte ja Kanon 13. des Konzils von Nicäa, daß selbst den Büßern im Falle ihres Absterbens noch vor Ablauf der Bußzeit die hl. Kommunion als Viaticum gereicht werde, und zwar bezeichnet es das als den alten kanonischen Satzungen entsprechend[3]. Aufbewahrt wurde das hhl. Sakrament wohl meist im Pastophorion, Secretarium, Sacrarium, einem Nebenraum des Altarhauses, dem Vorläufer unserer Sakristei, in kleinen Kirchen, die eines solchen Anbaues entbehrten, in dem als Sakrarium dienenden Teil des Kircheninnern oder auch in einem im Altarraum selbst angebrachten Schrank. Daß man den Altar benutzt habe, um auf ihm das Gefäß mit dem Leibe des Herrn aufzubewahren, läßt sich für die vorkarolingische Zeit nur in ungenügendem Maße beweisen. Was man an Zeugnissen dafür angeführt hat, ist fast alles ohne jeden Wert. Es lohnte sich kaum der Mühe, auf dieselben einzugehen, wenn sie nicht immer wieder als Beleg vorgebracht würden, daß man schon in vorkonstantinischer

[1] Tit. IV, c. 1, n. 6.

[2] Vgl. z. B. Joannis Chrys, epist. ad Innoc. I. n. 3 (Mg. 52, 533).

[3] H. I, 433. Daß im Kanon unter *ἐφόδιον*, Wegzehrung, nicht die bloße Absolution ohne Abendmahl zu verstehen ist, sondern Absolution mit Abendmahl, erhellt aus dem Schlußpassus des Kanons: *Καθόλου δὲ καὶ περὶ παντὸς οὑτινος ἐξοδεύοντος, αἰτοῦντος τοῦ μεταλαβεῖν εὐχαριστίας, ὁ ἐπισκοπος μετὰ δοκιμασίας μεταδιδότω τῆς προσφορᾶς.* Vgl. C. J. v. Hefele, Konziliengeschichte I (Freiburg 1873) 417.

oder doch wenigstens in altchristlicher Zeit das hhl. Sakrament auch auf dem Altare aufbewahrte.

Wenn, um mit den Zeugnissen aus dem Westen zu beginnen, Tertullian in seiner Schrift adversus Valentinianos sagt: Nostrae columbae domus simplex, in editis semper et apertis ad lucem; amat figura spiritus sancti orientem, Christi figuram[4], so braucht man seine Worte nur im Zusammenhang mit dem übrigen zu lesen, um alsbald zu erkennen, daß hier unter columba nicht die eucharistische Taube verstanden ist, in der in der zweiten Hälfte des Mittelalters häufig über dem Altar das hhl. Sakrament aufbewahrt wurde, ja, daß Tertullian nicht einmal von ihr das Bild entlehnte, dessen er sich bedient. Er hat die Ketzerei der Valentinianer als Schlange bezeichnet, als lichtscheues Tier, das sich durch die Felsklippen windet und tief in der Erde seinen Schlupfwinkel hat. Ihr gegenüber stellt er dann die katholische Lehre als Taube hin, deren Bau sich an hohen, belichteten Orten befindet, die als das Bild des Hl. Geistes den wahren Osten, d. i. Christus, liebt und als die Wahrheit nur über eines errötet, nämlich im geheimen sich zu verbergen. Übrigens waren auch zu Tertullians Zeit die Verhältnisse, unter denen die Kirche lebte, noch keineswegs solche, daß man es hätte wagen dürfen, den Leib des Herrn über dem Altar aufzubewahren, wie das auch unvereinbar gewesen wäre mit der Arkandisziplin, die man bezüglich der hl. Eucharistie gegenüber den Katechumenen beobachtete.

Optatus von Mileve nennt den Altar sedes et corporis et sanguinis Christi, sagt von den Altären, welche die Donatisten zerbrochen hatten, sie hätten des Volkes Gebete und die Glieder Christi getragen[5]. Er will damit aber nicht sagen, es sei der Altar die Stätte, an der der Leib des Herrn aufbewahrt wurde, wie man irrig angenommen hat, vielmehr denkt er lediglich an die Heiligung, welche der Altar dadurch erfuhr, daß auf ihm das hl. Opfer dargebracht wurde und Christi Leib und Blut während desselben auf ihm ruhten. Nicht nur, daß der Zusammenhang daran keinen Zweifel läßt, Optatus sagt auch ausdrücklich, daß die Gegenwart Christi auf dem Altar, von der er spricht, nur eine vorübergehende war, nur bestimmte Zeitmomente umfaßte. Quid vos offenderit Christus, fragt er die Donatisten, cujus illic (auf dem Altar) per certa momenta corpus et sanguis habitabat, quid vos offendistis etiam vos ipsi, ut illa altaria frangeretis, in quibus ante nos per longa temporum spatia sancte, ut arbitramini, obtulistis[6]?

Paulinus von Nola soll die eucharistische Taube in den Versen erwähnen, die er als Inschrift für die Apsis der Felixbasilika verfaßte[7]: Pleno coruscat trinitas mysterio — Stat Christus agno, vox Patris caelo tonat — Et per columbam Spiritus sanctus fluit. Allein der Heilige spricht nicht von einer eucharistischen Taube, sondern von einer den Hl. Geist darstellenden Taube, die sich auf dem die Apsis schmückenden Mosaik fand[8]. Die Eucharistie wird Paulinus in dem rechts an die Apsis der Felixkirche angebauten Secretarium aufbewahrt haben, das er mit der Inschrift schmückte: Hic locus est veneranda penus qua conditur et qua — Promitur alma sacri pompa ministerii[9].

Nach dem Liber Pontificalis schenkte Konstantin der Peterskirche patenam auream cum turrem ex auro purissimo cum columbam, ornatam gemmis prasinis et yachintis, qui sunt numero margaritis 215, pens. lib. 30. Innocenz I. (401—417) stiftete für die Kirche der hll. Gervasius und Protasius (jetzt S. Vitale) turrem argenteam cum patenam et columbam deauratam, pens. l. 30, Hilarus (461—480) für das Baptisterium der Laterankirche turrem argenteam cum delfinos pens. l. 25[10]. Man hat in diesen Patenen, Türmen und Tauben Geräte zur Aufbewahrung der Eucharistie gesehen,

---

[4] C. 3 (M. 2, 580).

[5] Adv. Parmen. l. 6, c. 1 (C. SS. eccl. 26, 142 f.).

[6] L. c.

[7] Ep. XXXII, c. 10 (C. SS. eccl. 29, 286).

[8] Es waren auf demselben, wie auch sonst auf altchristlichen Monumenten, um das Kreuz auch die Apostel herum in Form von Tauben dargestellt: Crucem corona lucido cingit globo — Cui coronae sunt corona apostoli — Quorum figura est in columbarum choro.

[9] L. c. n. 16 (ibid. 291).

[10] N. 38 57 70 (Duch. 176 220 243 f.).

jedoch meines Erachtens zu Unrecht. Welch einen Sinn hätten zu diesem Zweck ein Turm, eine Patene und eine Taube von 30 Pfund Gewicht in einer Zeit gehabt, in welcher die Gläubigen die Eucharistie noch mit nach Hause nahmen, in den Kirchen dieselbe aber entweder nicht, oder doch nur in Gestalt der einen oder andern Partikel als Viatikum für die Kranken aufbewahrt wurde. Es scheint mir sogar durchaus zweifelhaft, ob die Türme, Patenen und Tauben überhaupt eucharistischen Zwecken dienten, eucharistische Gefäße waren. Denn im Baptisterium der Laterankirche war ja doch eine turris zur Aufbewahrung der Eucharistie ganz überflüssig, weil die Täuflinge nach der Taufe nicht im Baptisterium, sondern in der Kirche in der an die Taufe und Firmung sich anschließenden Messe kommunizierten und dabei von den heiligen Gestalten, die in dieser Messe konsekriert worden waren, empfingen. Der Turm mit den Delphinen (Lichthaltern), den Hilarus für das Baptisterium anfertigen ließ, war wohl ein Turmleuchter; die Tauben mögen ein symbolischer Zierat ihrer turris oder ein Behälter für das hl. Chrisam gewesen sein[11]. Aber auch einmal angenommen, die fraglichen Türme mit ihrem Zubehör seien ein Gerät zur Aufbewahrung der Eucharistie gewesen, so befanden sie sich doch sicher nicht ständig auf dem Altar. Es liegt zu einer solchen Annahme nicht nur kein Anhalt vor, es wäre auch der damals noch herrschenden Katechumenendisziplin durchaus zuwider gewesen, das Allerheiligste nach der eucharistischen Feier auf dem Altar zu belassen. Im Lateranensischen Baptisterium aber war seine dauernde Aufbewahrung auf dem Altar schon durch den Umstand ausgeschlossen, daß dasselbe überhaupt keinen Altar enthielt.

Sedulius (um 430) wird zwar nicht als Zeuge angerufen, daß man zu seiner Zeit die Eucharistie auf dem Altar aufbewahrt habe, wohl aber, daß man sie schon in einem taubenförmigen Gefäß zu bergen pflegte. So sagt A. J. Binterim[12]: „Daher finden wir fast den nämlichen Ausdruck des Chrysostomus (Hom. XIII. ad pop. Ant.) bei Sedulius, der ohne Zweifel von dem selbigen Gefäß spricht, welches den Leib Christi enthielt und die Gestalt einer Taube hatte[13]“, und unbegreiflicherweise noch in jüngster Zeit Leclercq[14]: „Comme pourtant d'autres usages primitifs, les textes — welche von der Aufbewahrung der Eucharistie in einer Taube reden — deviennent nombreux et explicites à partir du IVe siècle . . . Sedulius écrit: Sanctusque etc.[15].“ Indessen nicht einmal hierfür kann er als Gewährsmann herangezogen werden. Denn er redet an der in Frage kommenden Stelle nicht von einem taubenförmigen Gefäß, in dem man die Eucharistie aufbewahrt hätte, noch überhaupt von der hl. Eucharistie, sondern von des Herrn Taufe im Jordan: Confestim patuere poli sanctusque columbae — Spiritus in specie Christum vestivit honore[16]. Es ist geradezu unverständlich, daß man in des Sedulius Worten je eine Erwähnung der eucharistischen Taube hat finden können.

Häufig wird zum Beweis, daß man schon im 5. Jahrhundert den Altar zur Aufbewahrung des Allerheiligsten benutzte, das Testament angeführt, in dem der hl. Perpetuus, Bischof von Tours († 472), dem Priester Amalarius hinterläßt peristerium et columbam argenteam ad repositorium[17], falls nicht die Kathedrale von Tours die

---

[11] Dem Baptisterium der Kirche der hll. Gervasius und Protasius schenkte Papst Innocenz (a. a. O.) auch ein vas ad oleum chrismae argenteum und 2 patenae ad chrismam.

[12] Die vorzüglichsten Denkwürdigkeiten der christ-kath. Kirche II 2 (Mainz 1826) 148.

[13] Vgl. auch Kraus, Realencycl. II, 821.

[14] Cabrol, Diction. d'archéol. chrét. III (Paris 1913) 2232.

[15] Dazu heißt es in der Fußnote: Depuis plusieurs générations cette citation de Sédulius se passe d'un érudit à l'autre sous cette référence: Ep. XII, qui ne répond à rien dans l'oeuvre de Sédulius. Leclercq verbessert die irrige, von einem Gelehrten dem andern entlehnte Stellenangabe, hat es aber ersichtlich nicht der Mühe für wert erachtet, den Text selbst nachzuprüfen. Denn er druckt denselben nicht bloß genau in derselben Form ab, in der man ihn bis dahin zu bieten pflegte, d. h. aus dem Zusammenhang gerissen, sondern gibt ihm auch wieder die herkömmliche falsche Deutung, obschon ein einziger Blick auf den Kontext genügt hätte, ihn zu belehren, daß des Sedulius' Worte in keiner Weise von der eucharistischen Taube verstanden werden können.

[16] Carm. pasch. l. 2, v. 1688 s. (M. 19, 615).

[17] M. 71, 1151.

Taube behalten wolle, doch müsse diese dann die bis dahin von ihr benutzte dem Priester Amalarius überlassen. Unter peristerium, ein Wort, das im Sinne von „Taubenbehälter" einzig durch dieses Testament sich nachweisen läßt, ist zweifellos die äußere Umhüllung der Taube verstanden, unter der Taube aber ein Gefäß, in dem das hhl. Sakrament aufbewahrt wurde. Jedoch ist erstens das Testament zum mindesten sehr zweifelhaften Charakters, um nicht geradezu zu sagen gefälscht[18]. Zweitens erfahren wir nicht, an welchem Orte das peristerium mit der darin befindlichen columba seinen Platz hatte, ob auf bzw. über dem Altar oder im Sacrarium. Daß man in späterer Zeit die eucharistischen Tauben über dem Altar aufhing, beweist ersichtlich nicht, daß dies auch schon im 5. Jahrhundert geschehen sei. In Gallien wurde das hhl. Sakrament vielmehr noch im späten 6. Jahrhundert, wie aus Kanon 6 der zweiten Synode von Mâcon aus dem Jahre 585 hervorgeht, im Sacrarium aufbewahrt. Derselbe bestimmt, falls nach vollendeter Messe im Sacrarium von der Eucharistie noch ein Rest übrig sei, sollten am Mittwoch und Freitag unschuldige, noch nüchterne Kinder von dem, den es angehe, zur Kirche geführt und die mit Wein besprengten Partikel an dieselben ausgeteilt werden[19], mit Sacrarium aber bezeichnete man zu Ende des 6. Jahrhunderts in Gallien nicht den Altar oder den Altarraum, sondern die Sakristei. Gregor von Tours bekundet das[20].

Eucharistische Türme werden in dem Testament des hl. Aredius, des Gründers der Abtei Attane bei Limoges (St-Yrieix), erwähnt, nach dem jede der von ihm gestifteten Kirchen an heiligem Gerät außer vier Kelchen, einer Patene, auch turres 4 und cooperturiolas holosericas 3 haben solle[21]. Von Venantius Fortunatus aber haben wir ein Gedicht auf eine eucharistische turris, die Bischof Felix von Béziers anfertigen ließ[22]: Quam bene juncta decent sacrati ut corporis agni — Margaritum ingens aurea dona ferant. — Cedant chrysolitis Salomonia vasa metallis, — Ista placere magis ars facit atque fides — Quae data, Christe, tibi Felicis munera sic sint, — Qualia tunc tribuit de grege pastor Abel — Et cujus tu corda vides, pietate coaeques — Siraptae merita, quae dedit aera duo. Erzbischof Lando von Reims († ca. 648) aber schenkte seiner Kathedrale eine turris aurea, die er auf ein Gelübde hin hatte anfertigen lassen, zusammen mit drei Patenen und einem goldenen Armreifen (brachiale aureum)[23]. Allein auch in diesen Fällen erfahren wir nichts über den Ort, an dem die turres mit ihrem kostbaren Inhalt aufbewahrt wurden. Allerdings sagt Flodoard: Lando turrim auream super altare posuit s. Mariae Remensis ecclesiae et patenas tres ac brachiale aureum, jedoch will super altare ponere hier wie auch sonst nur sagen, durch Aufstellen auf den Altar der Kirche stiften, wie der Zusatz et patenas tres ac brachiale aureum beweist. Über die genaue Art der Verwendung der Gaben gibt auch Flodoard († 966), der drei Jahrhunderte nach Landos Tod schrieb, keinen Aufschluß.

Gregor von Tours erzählt von einer goldenen Taube, die über dem Grabmal des hl. Dionysius in St-Denis war. Ein Soldat, so berichtet er, wollte sie rauben, stieg auf das Grab und suchte mit seiner Lanze die Taube, die über dem turmförmigen Monument angebracht war, herabzustoßen. Er glitt aber aus, die Lanze fuhr in seine Seite und man fand ihn entseelt[24]. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß die über

---

[18] Vgl. die Untersuchungen J. Havets in Biblioth. de l'École des Chartes XLVI (1885) 205 f. sowie Histor. Zeitschrift IV (1886) 284.

[19] M. G. Conc. I, 167: Quaecumque reliquiae sacrificiorum post peractam missam in sacrario supersederint, quarta vel sexta feria innocentes ab eo, cuius interest, ad ecclesiam adducuntur et indicto eis jejunio, easdem reliquias conspersas vino accipiant.

[20] Hist. franc. l. 4, c. 1 und 31; l. 8, c. 7; De gloria mart. l. 1, c. 84; De mirac. s. Mart. l. 3, c. 17; Vitae Patr. c. 8, n. 4 (M. G. SS. rer. merov. 142 167 330 545 637 694).

[21] M. 71, 1147. Die cooperturiola holoserica dürften die Velen bedeuten, mit denen die turres verhüllt wurden.

[22] Carm. l. 3, n. 20 (M. G. Auct. antiqui IV, 71: Ad Felicem episc. Biturig. scriptum in turrem ejus.

[23] Flodoardi Hist. Remens. l. 2, c. 6 (M. G. SS. XIII, 455).

[24] De gloria mart. l. 1, c. 71 (M. G. SS. rer. merov. I, 536).

dem Grab angebrachte Taube keine eucharistische war, da es ja nie Brauch war, über Heiligengräbern das hhl. Sakrament aufzubewahren. Sie war offenbar nur Zierat.

Aus Kanon 3 der zweiten Synode von Tours (576): Ut corpus Domini non imaginario ordine, sed crucis titulo componatur[25] hat man irrig gefolgert, daß es in Gallien jedenfalls in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts Brauch war, das Allerheiligste unter dem auf oder über dem Altar befindlichen Kreuze, also auf dem Altare aufzubewahren[26]. Man ließ sich dabei von der unzutreffenden Voraussetzung leiten, es hätten bereits damals auf dem Altar Heiligenbilder und ein Kreuz gestanden, oder es sei zu jener Zeit der Hochaltar in allen Kirchen mit einem Ciborium, das auf der Spitze oder unter der Decke ein Kreuz hatte, ausgestattet worden, gründete sich für jene Auffassung aber auch auf die nicht ursprünglichen Lesarten in imaginario ordine und sub crucis titulo statt imaginario ordine und crucis titulo[27]. In Wirklichkeit handelt der Kanon überhaupt nicht von der Aufbewahrung des hhl. Sakramentes, sondern von der Art und Weise, wie der Leib Christi oder besser das in den Leib Christi zu wandelnde Brot[28] auf dem Altar angeordnet werden sollte, eine Deutung, die zuerst von Hardouin[29] gegeben wurde und zweifellos die allein richtige ist. Das componere des Kanons bedeutet dasselbe wie das componere im 1. römischen Ordo, wenn derselbe bezüglich der Anordnung der Oblatae sagt: Tunc subdiaconi regionarii levantes oblatas de manu subdiaconi sequentis super brachia sua porrigunt archidiacono et ille componit altare; nam subdiaconi hinc inde porrigunt (sc. oblatas)[30], umschrieben aber wird es im Ordo des Sakramentars von St-Amand mit den Worten: T r a d i t o b l a t a s a subdiacono regionario (sic) et ipse p o r r i g i t e a s a d a r c h i d i a c o n u m e t e x e a s f a c i t t r e s a u t q u i n q u e o r d i n e s s u p e r a l t a r e, tantum ut sufficiat populo et exinde in crastinum remaneat secundum auctoritatem canonicam[31]. Der vielerörterte Kanon bestimmt demnach, man solle den Leib des Herrn und darum natürlich auch schon die zu konsekrierenden oblatae nicht in phantastischer, willkürlicher Weise, wie imaginarius ordo gewöhnlich und

---

[25] So nach den ältesten und besten Handschriften. Vor imaginario hat keine i n, vor crucis die Präposition s u b nur ein Vatikanischer Codex des 10.—11. Jahrhunderts. Die in der Ausgabe des Franziskaners Petrus Crabbe († 1534) sich findende, durch keine Handschrift bezeugte Lesart in armario statt imaginario ordine ist ein Korrekturversuch, der bezweckte, in den etwas dunklen Kanon Licht und Sinn zu bringen, für seine Erläuterung aber deshalb wertlos ist.

[26] Diese Deutung wurde namentlich von Mabillon vertreten (vgl. den Appendix ad opera s. Germani Paris. c. 9, n. 20 f., M. 72, 164); sonderbarerweise bezeichnet sie F. Raible (Der Tabernakel 129) als die heute allgemein angenommene: „Man ist heute einig, daß der Kanon von der Aufbewahrung der Eucharistie auf dem Altar handelt." Gerade das Gegenteil ist richtig.

[27] Es ist für das Verständnis des Kanons keineswegs gleichgültig, ob man liest in imaginario ordine oder imaginario ordine, sub crucis titulo oder crucis titulo. In imaginario ordine und sub crucis titulo können örtlich erklärt werden und sind demnach auch so erklärt worden; bei imaginario ordine und crucis titulo ist das jedoch nicht möglich.

[28] Auch sonst wird dieses Brot proleptisch Leib Christi genannt, wie z. B. in der gallikanischen Meßerklärung bei Beschreibung der feierlichen Herbeiholung der Opfergaben (M. 72, 92) und bei Gregor von Tours, Mirac. s. Mart. l. 2, c. 25 (M. G. SS. rer. merov. I, 6 18).

[29] Emb. II de sacr. altaris in s. Joannis Chrysost. epist. ad Caesar. monach. (Paris 1689). Neuere Vertreter derselben sind A. J. Binterim (Die vorzüglichsten Denkwürdigkeiten der christ-katholischen Kirche II 2 [Mainz 1826] 153 f.), Laib und Schwarz (Studien über die Geschichte des christl. Altares [Stuttgart 1857] 30), Hefele (Konziliengeschichte III [Freiburg 1877] 23) und Duchesne, Orig. 222.

[30] N. 14 (M. 78, 944); vgl. ordo 2, n. 9 (l. c. 973) und ordo 3, n. 13 (l. c. 980): Tunc accipiens per subdiaconos oblatas, hinc inde porrigentes eas, ponit tantas super altare, quantae possint populo sufficere; composito igitur altari etc. Vgl. ferner Amalarii Praefatio altera ad libros IV de ecclesiast. off.: Sacerdos componit hostiam in altari et facit eam transire per suam secretam orationem ad nomen hostiae, und l. 3, c. 19: Oblatione suscepta, sacerdos redit ad altare ut in eo disponat sive ipse sive diaconus oblationes coram Domino, quas illi immolaturus est in sequentibus missae (M. 105, 990 1128), Micrologus c. 10 (M. 151, 983): Ita autem juxta romanum ordinem in altari componenda sunt, und den handschriftlichen Meßordo bei Mart. Monach. (l. 2, c. 4, n. 23; IV, 58): Sacerdos oblationem ita componat.

[31] Duch. Orig. 466.

wohl am besten übersetzt wird bzw. nicht wie Duchesne imaginarius ordo verstehen möchte, in Bildnisform, in Nachahmung einer menschlichen Figur[32], sondern in Kreuzesform auf dem Korporale anordnen, eine Erklärung, bei der, wie Binterim mit Recht sagt, „jedes Wort seine natürliche Bedeutung erhält“[33]. Man wird die Vorschrift der Synode von Tours aber unschwer verstehen, wenn man beachtet, daß die Gläubigen damals nur mit den in der Messe konsekrierten Hostien kommuniziert wurden, die aber vom Offertorium an bis zur Brechung bzw. Austeilung nicht in einer Pyxis, sondern auf dem Korporale ruhten. Es lag deshalb nahe, sie aus Ehrfurcht gegen das hhl. Sakrament wie gegen die heilige Handlung in einer bestimmten geziemenden Ordnung auf dem Korporale anzubringen, und zwar will der 3. Kanon der Synode von Tours, daß solches in der zweifellos sehr passenden Figur eines Kreuzes geschehe[34]. Vielleicht daß auf dieselbe Sache wie der 3. Kanon der Synode von Tours der erste Kanon der Synode von Arles des Jahres 554 hinausgeht, in dem bestimmt wird, ut oblatae, quae in sacro offeruntur altario, a comprovincialibus episcopis (d. i. von den zur Metropole Arles gehörenden Bischöfen) non aliter quam ad formam Arelatensis ecclesiae offerantur[35]. Wie dem aber auch sei, auf alle Fälle folgt aus dem Gesagten, daß der Kanon der Synode von Tours keinen Beleg bildet, daß in Gallien schon im 6. Jahrhundert die Eucharistie auf dem Altar aufbewahrt wurde.

Im Osten soll schon der hl. Johannes Chrysostomus in der 13. seiner an die Antiochener gerichteten Homilien sowie in seiner Lobrede auf den hl. Philogonius den Brauch, das Allerheiligste auf dem Altar aufzubewahren, kennen und bezeugen. Denn in jener sagt er: „Was tust du, o Mensch? Bei dem heiligen Tisch lässest du schwören und opferst dort deinen Bruder, wo Christus geopfert liegt“[36], in dieser aber lesen wir: „Dieser Tisch vertritt die Stelle der Krippe. Denn auch hier wird der Leib des Herrn liegen, nicht zwar in Windeln eingewickelt wie damals, sondern ringsum vom Hl. Geist umhüllt. Die Eingeweihten verstehen das Gesagte[37].“ Indessen ist weder hier noch dort die Rede von einer ständigen Aufbewahrung des hhl. Sakramentes, sondern bloß von der Feier des hl. Opfers und der durch sie auf dem Altare bewirkten vorübergehenden Gegenwart des Leibes Christi. Die Wendung „ringsum vom Hl. Geist umhüllt“ aber, deren sich der Heilige in der zweiten Rede bedient und in der man eine Andeutung hat finden wollen, als habe sich der Leib des Herrn auf dem Altar in einer eucharistischen Taube befunden, will lediglich das Wunder der Wandlung als das Werk des Hl. Geistes bezeichnen.

---

[32] Orig. 222. Duchesne meint, der Kanon der Synode von Tours richte sich gegen jenen Mißbrauch, gegen den sich auch Pelagius I. in seinem Schreiben an Sapaudus von Arles um 558 mit den Worten wende: Quis enim illius non excessus, sed sceleris dicam, redditurus est rationem, quod apud vos idolum ex similagine patienter fieri audivimus, et ex ipso idolo fideli popolo quasi unuicuique pro merito, aures oculos, manus ac diversa singulis membra dividi (Jaffé, Reg. Rom. Pontif. n. 978; I [Lipsiae 1885] 129), doch sicher mit Unrecht. Denn in diesem Brief handelt es sich nicht um einen in bezug auf das corpus Domini eingerissenen Mißbrauch, nicht um eine bei der Messe vorkommende Unordnung — kein Wort deutet auch nur im entferntesten darauf hin —, sondern um einen wohl aus dem Heidentum geerbten Aberglauben, welcher darin bestand, daß man aus Weizen eine Figur, ein Götzenbild, buk, sie in Stücke brach und ihre einzelnen Glieder dann in abergläubischer Absicht unter die Leute verteilte. Den imaginarius ordo haben wir uns dagegen, falls wir ihn in der zweiten Bedeutung, d. i. im Sinne von „Bildnisform“ zu nehmen vorziehen, als eine solche Anordnung der Oblatae bzw. der konsekrierten Hostien zu denken, daß durch deren Lage an die Gestalt eines Menschen erinnert wurde, also als symbolische Darstellung einer menschlichen Figur, und zwar vielleicht Christi.

[33] A. a. O. 169.

[34] Über den mozarabischen Brauch, die konsekrierten Partikeln in Kreuzesform auf der Patene anzuordnen, vgl. Binterim a. a. O. 169 und Duchesne a. a. O. 222, über die gleichartige altirische Gepflogenheit Duchesne a. a. O. Auch im griechischen Ritus wurde die Hostie nach Simeon von Saloniki (De divino templo n. 93 [Mg. 155, 741] in vier Teile gebrochen und diese dann in Kreuzesform auf dem Korporale angeordnet: *Καὶ σταυροειδῶς ταῦτα τίθησιν.*

[35] M. G. Conc. I, 118.

[36] N. 5 (Mg. 49, 160).

[37] N. 3 (Mg. 48, 753).

Als ein anderes frühes Zeugnis aus dem Osten werden die Worte des hl. Gregor von Nazianz angeführt, in denen derselbe die wunderbare Heilung seiner Schwester Gorgonia schildert. Als diese, von schwerem Leiden befallen, so hören wir, an allen anderen Heilmitteln verzweifelte, floh sie zum Arzte aller Menschen, warf sich, die tiefe Nacht abwartend, als ihre Krankheit sich ein wenig gelegt hatte, voll Glauben vor dem Altare nieder, rief den, der auf ihm verehrt wird, mit lauter Stimme und allen Anreden an, erinnerte ihn an die Wunder, die er je vollbracht hatte und verstieg sich schließlich zu einer frommen und schönen Anmaßung[38]... Sie näherte ihr Haupt unter dem gleichen Rufen dem Altar, benetzte ihn mit der Flut ihrer Tränen wie ein Weib einst Christi Füße, und versicherte, sie werde nicht ablassen, bis sie Heilung erlangt habe. Dann salbte sie mit dem ihr entströmenden Salbmittel den ganzen Leib, vermischte, falls etwa dabei die Hand ein Partikelchen der Gestalten des hl. Leibes und Blutes traf, dieses mit ihren Tränen und — o Wunder —, sie ging alsbald von dannen, sich geheilt fühlend, leicht an Leib, an Seele und Sinn[39]. Wenn Gregor hier sagt, Gorgonia habe, vor dem Altar sich hinwerfend, den angerufen, welcher auf demselben verehrt werde, so denkt er lediglich an Christi Verehrung bei dem eucharistischen Opfer, bei dem ja derselbe, unter den Gestalten des Brotes und Weines auf dem Altare gegenwärtig, der Gegenstand des Lobes, der Anbetung und der Verherrlichung seitens der zum Gottesdienst versammelten Gemeinde war und ist. Das ihr entströmende Salbmittel, mit dem sie den ganzen Leib salbte, ist nicht das Blut des Herrn, sondern sind ihre Tränen, unter dem ganzen Leib aber, den die Heilige salbte, haben wir nicht ihren eigenen Körper, sondern den Altar, das Symbol Christi zu verstehen. Magdalena hat nur die Füße des Herrn mit ihren Tränen benetzt. Gorgonia, damit nicht zufrieden, will den ganzen Leib des Herrn mit ihren Tränen salben und bestreicht deshalb den ganzen Altar mit ihren Tränen, mit denen sie darum vermischt, was sich etwa auf diesem an verlorenen Partikeln der hl. Gestalten vorfand. Wie man sieht, bezeugt der hl. Gregor in keiner Weise, daß das hhl. Sakrament beständig auf dem Altar aufbewahrt werde. Das aus seinen freilich stark rhetorisch gefärbten Worten herauslesen, heißt etwas in sie hineinlegen, was sie nicht enthalten. Entkleidet man die Erzählung ihrer rednerischen Ausschmückung, so besagt sie nur, daß Gorgonia nachts zur Kirche ging, dort zum Altar sich begab, inständig vor ihm betete und in der Not ihres Herzens und im Vertrauen auf den Herrn ihn mit ihren Tränen salbte[40].

In der Vita s. Basilii lesen wir, Bischof geworden, habe der Heilige zu Gott sechs Tage lang gefleht, er möge den Hl. Geist auf ihn herabsenden und ihm Gnade, Weisheit und Einsicht verleihen, das unblutige Opfer mit eigenen Worten zu feiern. Als er dann am siebenten Tage im Begriffe gestanden habe, die Messe zu beginnen, sei ihm der Heiland, umgeben von den Aposteln erschienen und habe ihm die Erhörung seiner Bitte verkündigt. Daraufhin sei Basilius an den Altar getreten und habe, während er das hl. Opfer darbrachte, seine Liturgie verfaßt. Als er aber zum Brechen des Leibes des Herrn gekommen sei, habe er ihn in drei Teile geteilt, von denen er den ersten genoß, den zweiten aufhob, damit er ihm ins Grab mitgegeben werde, den dritten in einer goldenen Taube einschloß, die er durch einen Goldschmied anfertigen ließ und als Abbild jener Taube, welche bei der Taufe des Herrn im Jordan erschien,

---

[38] Frauen war der Zutritt zum Altar untersagt.

[39] Orat. VIII, n. 18 (MG. 35, 809).

[40] Wenn F. Raible, Der Tabernakel einst und jetzt (Freiburg 1908) 36, schreibt: „In Tränen gebadet, berührt und segnet sie sich mit den heiligen Gestalten des Leibes und Blutes des Herrn, wie es damals die Christen bei der Kommunion zu tun pflegten", so entspricht das demnach in keiner Weise dem Wortlaut der Schilderung Gregors. Ob der Altar, zu dem sich Gorgonia begab, in einem oratorium publicum oder in einem oratorium privatum, einer öffentlichen Kirche oder in einer Privatkapelle stand, ist aus der Rede nicht ersichtlich. Da die öffentlichen Kirchen nachts geschlossen und darum zur Nachtzeit kaum zugänglich waren, befand er sich aller Wahrscheinlichkeit nach in einem Hausoratorium (vgl. auch Bullet. ser. 3, I [1876] 46 und Roh. II, 62), für den Sinn und das Verständnis der Worte Gregors ist das jedoch ohne Bedeutung.

über dem Altar aufhing[41]. Die Taube habe aber die wunderbare Eigenschaft gehabt, daß sie sich allemal bewegte, so oft der Heilige seitdem nach der Wandlung das hhl. Sakrament erhob[42]. Leider ist die Vita, deren Verfasser sich lügnerisch als den hl. Amphilochius, den Freund des hl. Basilius und als Augenzeuge hinstellt[43], ein durchaus unzuverlässiges, legendenhaftes Machwerk des 8. Jahrhunderts, das im 9. durch einen Subdiakon Ursus für Gregor II., Herzog von Neapel, ins Lateinische übersetzt wurde[44] und in dieser Gestalt dann im Westen rasch Verbreitung fand. Was sie von der Entstehung der Liturgie des hl. Basilius und im Zusammenhang damit und als Ausschmückung von der Teilung des Leibes Christi, von der Partikel, die mit dem Heiligen begraben werden sollte, von dem Teil, den er in einer goldenen Taube über dem Altar aufhängte und von der wunderbaren Eigenschaft dieser Taube erzählt, ist Fabel. Die Vita beweist nicht einmal, daß es im Osten zur Zeit ihrer Abfassung Brauch war, das Allerheiligste in einer Taube schwebend über dem Altar aufzubewahren. Denn diese vom hl. Basilius beliebte Art, die dritte Partikel aufzuheben, erscheint in ihr keineswegs als etwas auch sonst Übliches, als eine schon bestehende Sitte, sondern als eine Besonderheit, als die Frucht eines frommen Einfalles des Heiligen, der durch die über dem Altar hangende, jene Partikel enthaltende Taube, die Erinnerung an die wunderbare Messe, in der er mit dem Hl. Geist erfüllt wurde und seine Liturgie verfaßte, dauernd für sich lebendig erhalten wollte. Es handelt sich bei ihr in keiner Weise um die gewöhnliche Aufbewahrung der Eucharistie, wie sie für die Spendung des Viatikums erforderlich war.

Eine Klageschrift des antiochenischen Klerus gegen den Patriarchen Severus von 518[45] erzählt von goldenen und silbernen Tauben, welche zu Antiochien über den Altären und Taufbrunnen aufgehängt waren. Sie waren jedoch keine Gefäße für die Eucharistie, sondern lediglich Schmuckstücke und Symbole des Hl. Geistes, an dessen Gnadenwirksamkeit bei der hl. Taufe und bei der Feier der Liturgie sie erinnern sollten. Denn in jenem Schreiben, in welchem dem monophysitisch gesinnten Patriarchen Severus als Verbrechen vorgeworfen wird, er habe unter dem Vorwande, man dürfe den Hl. Geist nicht in Gestalt einer Taube darstellen, diese Tauben weggenommen und sich angeeignet, werden sie bloß als Symbole des Hl. Geistes bezeichnet; von einer eucharistischen Verwendung der Tauben ist in ihr nicht einmal andeutungsweise die Rede. Und doch hätte die Schrift eine solche als höchst erschwerenden Umstand zweifellos erwähnt, wenn die Tauben nicht bloß Schmuck und Symbol gewesen wären, sondern als Behälter zur Aufbewahrung des Leibes des Herrn gedient hätten.

Daß im östlichen Syrien um 700 die Eucharistie hier und da auch wohl auf dem Altar aufbewahrt wurde, scheint aus dem 24. Kanon Jakobs von Edessa hervorzugehen. Die Diakonissin, so bestimmt derselbe, dürfe, falls sie in einem Nonnenkloster lebe und ein Priester oder ein Diakon nicht zur Stelle sei, das hhl. Sakrament für ihre Mitschwestern und für kleine Kinder zwar aus dem Behälter, nicht jedoch vom Altare nehmen, wie es ihr auch nicht gestattet sei, es auf ihn zu stellen, ja nicht einmal, ihn zu berühren[46]. Da es in dem Kanon ausdrücklich heißt: „Falls ein Priester oder Diakon nicht da seien", kann er nur von einer Austeilung der Eucharistie handeln, welche außer der Feier der Liturgie stattfand, da es ja bei dieser an einem Priester oder Diakon nie fehlte und darum bei ihr nie eine Notwendigkeit vorlag, daß die Diakonissin sie spendete, mit anderen Worten, er redet von der Austeilung des zur Kommunion außer der Messe aufbewahrten Sakramentes. Aufbewahrungsort desselben aber war, wie aus dem Kanon hervorgeht, entweder der Altar, oder ein mit diesem nicht verbundener Behälter. Nur da, wo es nicht auf

---

[41] C. 2, n. 31 f. (AA. SS. 14. Juni; III, 423).

[42] C. 2, n. 38 (l. c. 424).

[43] C. 3, n. 51; l. c. 431.

[44] Ibid. app. n. 1 f. (l. c. 416).

[45] H. II, 1319.

[46] C. Kayser, Die Kanones Jakobs von Edessa (Leipzig 1886) 19.

dem Altare seinen Platz hatte, durfte die Diakonissin in Abwesenheit von Priester und Diakon von ihm für ihre Mitschwestern und kleine Kinder nehmen.

Ein Altartabernakel aus altchristlicher Zeit hat Rohault de Fleury in der kleinen, 32 cm breiten, 63 cm hohen und 37 cm tiefen Nische erkennen wollen, die, von einem Säulchen beiderseits eingefaßt und von einem steilen Dreiecksgiebel überragt, in der Apsiswand des sog. Tempels des Clitumnus bei Trevi etwa 1,75 cm über dem Boden angebracht ist[47]. Allein mit Unrecht. Denn erstens berechtigt nichts, diese Nische als Tabernakel für das hhl. Sakrament zu bezeichnen. Zweitens war die in den Berg hineingebaute Nische[48] zur Aufbewahrung des hhl. Sakramentes infolge der in ihr herrschenden Feuchtigkeit so ungeeignet wie nur möglich. Drittens wäre sie bei der geringen Breite und der verhältnismäßig großen Tiefe der kleinen Apsis[49] selbst bei Annahme, es habe in dieser ursprünglich ein frei stehender Altar gestanden, und zwar ein Altar von bloß 90 cm Breite und 60 cm Tiefe[50], kaum zugänglich, also auch kaum benutzbar gewesen. Viertens darf man wohl fragen, welchen Zweck ein Tabernakel in einem einsam gelegenen Feldoratorium hatte, da doch in einem solchen das hhl. Sakrament nicht aufbewahrt wurde. Endlich ist die Ausstattung des Kirchleins und unter dieser auch die fragliche Nische mit ihren Säulchen und ihrem Giebel nicht, wie man gewöhnlich annimmt, und auch Rohault de Fleury meint, ein Werk des 5. Jahrhunderts, sondern allem Anschein nach die Schöpfung umbrischer Marmorarbeiter des 12[51].

Alles in allem läßt sich, wie aus den bisherigen Ausführungen erhellt, aus vorkarolingischer Zeit im Westen nichts, im Osten kaum etwas über eine Verwendung des Altares zur Aufbewahrung der Eucharistie feststellen. Prüft man die Zeugnisse, mit denen man dieselbe hat dartun wollen, so ergeben sie sich als so gut wie völlig bedeutungslos und wertlos. Es muß demnach dahingestellt bleiben, ob und inwieweit der Altar schon damals zur Aufbewahrung des Allerheiligsten benutzt wurde.

II. DER ALTAR UND DIE AUFBEWAHRUNG DES ALLERHEILIGSTEN IN KAROLINGISCHER ZEIT

Zu Rom wurde, wie aus dem 1. Ordo Mabillons hervorgeht, die Eucharistie im 8. Jahrhundert in einem conditorium aufbewahrt. Leider sagt der Ordo nicht, wo sich dasselbe befand. Es herrschte damals zu Rom der Brauch, daß der Papst bei den Stationsmessen mit dem heiligen Blut nicht nur eine Partikel des in der betreffenden Messe konsekrierten hl. Leibes vermischte, sondern auch eine Hostie, die er in einer früheren Messe konsekriert hatte. Ob dieselbe beim feierlichen Zuge zur Kirche mitgenommen, oder ob sie vorher schon zu derselben gebracht wurde, erfahren wir nicht; wir hören nur, daß die Akolythen, das Gefäß mit den hl. Gestalten in den Händen, vor dem Papste erschienen, wenn dieser das Sekretarium verlassen hatte und sich dem Altare nahte, daß ein Subdiakon die Pyxis öffnete und deren Inhalt dem Papste zeigte, daß dieser dem hhl. Sakrament seine Verehrung bezeigte, und dann zusah, ob nicht zuviel vorhanden sei, um nämlich in diesem Falle die Anweisung zu geben, den Überschuß in das conditorium zu setzen. Den Rest bewahrten die Akolythen auf bis zum Augenblick, da es

[47] La messe II, 60 und Tfl. 91, 121

[48] Das Kirchlein liegt an einem Abhang und seine Apsis infolgedessen bis zur Koncha im Berge.

[49] Die lichte Breite beträgt nur 1,43 m, die Tiefe ca. 1,10 m.

[50] Heute füllt die Apsis ein massiver Einbau, der etwa 60 cm vor dieselbe vorspringt.

[51] Vgl. den lehrreichen Nachweis durch P. Grisar in Nuovo Bollet. I (1895) 127 f.

mit dem hl. Blut gemischt werden sollte. Dann brachte ein Subdiakon die hl. Hostie dem Archidiakon, der sie dem Papste oder dem Bischofe, welcher des Papstes Stelle vertrat, reichte, dieser aber ließ sie, indem er unter den Worten: Pax Domini sit semper vobiscum, dreimal mit ihr über den Kelch das Kreuzzeichen machte, in das hl. Blut hinab[1].

Auch der zweite der römischen Ordines Mabillons, der dem Ende des 8. Jahrhunderts angehören dürfte — Amalar von Metz hat ihn seiner Schrift De ecclesiasticis officiis zugrunde gelegt —, kennt noch den Brauch, dem hl. Blut eine in einer früheren Messe konsekrierte Hostie beizumischen, die Akolythen zeigen aber dem Papste, der zum Altare tritt, nicht mehr den Inhalt der Capsa, die sancta nämlich, damit er sehe, ob in ihr nicht etwa zuviel an konsekrierten Hostien sei. Wenn derselbe bei seinem Einzug in die Kirche bis zum Ende der schola cantorum gekommen und bis zur oberen Stufe vor dem Altare hinaufgestiegen ist, verneigt er nach dem zweiten Ordo sein Haupt gegen den Altar, betet das Allerheiligste an und bleibt dann in gebeugter Stellung bis zur Wiederholung der Antiphon des Introitus[2]. Auch in den Ecclogae, die irrig Amalar von Metz zugeschrieben wurden, aber immerhin dem 9. Jahrhundert angehören und ebenfalls den zweiten Ordo Mabillons als Grundlage haben, heißt es, wenngleich etwas weniger klar: Episcopus veniens ad altare adorat primo sancta et postea dat pacem presbyteris et diaconibus[3]. Nach dem zweiten Ordo hatte sich offensichtlich die Sache dahin geändert, daß der Papst die heiligen Hostien, die später mit dem heiligen Blut vermischt werden sollten, bei seiner Ankunft am Altar schon auf demselben vorfand. Man mochte nachgerade das Empfinden haben, es sei angemessener, das hhl. Sakrament vor Beginn der Meßfeier auf den Altar zu setzen, als es bis zum Augenblick seiner Verwendung in den Händen der Akolythen zu lassen. Von einer Prüfung des Inhalts der Capsa aber konnte füglich abgesehen werden, wenn darauf gehalten wurde, daß nur soviel von den in einer früheren Messe konsekrierten heiligen Hostien auf den Altar gestellt wurde, als für den Ritus der Vermischung nach Brauch und Herkommen erforderlich war.

Man hat aus der Rubrik des 2. Ordos und den entsprechenden Worten der Ecclogae geschlossen, daß die heilige Eucharistie zu Rom „um das Jahr 800 sicher ständig schon über oder auf dem Altare in der Kirche verwahrt wurde“[4]. Die Folgerung ist jedoch unzutreffend. Allerdings stand nach dem 2. Ordo und den Ecclogae das hhl. Sakrament bereits auf dem Altar, wenn der Papst bei demselben ankam, jedoch nur vorübergehend, d. h. nur zum Zweck der Verwendung bei der Meßfeier, nicht dauernd, wie heute. Das ergibt sich mit aller Bestimmtheit aus dem 3., 5. und 6. römischen Ordo Mabillons sowie aus dem von Duchesne veröffentlichten römischen Ordo[5]. Wäre das Allerheiligste wirklich zu Rom bereits um 800 dauernd auf dem Altar aufbewahrt worden, so würden wir zweifelsohne auch in diesen Ordines die Rubrik erwarten dürfen, nach welcher der Papst beim Hintritt zum Altar zuerst das hhl. Sakrament anzubeten hatte. Allein es findet sich von einer solchen in ihnen auch nicht das geringste Wort. Wir müssen deshalb auch aus ihnen folgern, daß sie abweichend von dem 2. Ordo nicht einmal mehr eine vorübergehende Aufbewahrung der Sancta auf dem Altare kannten. Und in der Tat war eine solche nicht mehr vonnöten. Denn jene Ordines kennen den Brauch nicht mehr, dem in der Messe konsekrierten heiligen Blut vor der Pax eine vorkonsekrierte heilige Hostie beizufügen. Die Gepflogenheit war inzwischen ersichtlich abgekommen.

---

[1] N. 8 18 22 (M. 78, 941 945 948).

[2] N. 4 (M. 78, 970): Et pertransit pontifex in caput scholae et in gradu superiore, inclinato capite ad altare, primo adorat sancta et stat semper inclinatus usque ad versum prophetalem.

[3] M. 105, 1317. Über die Eclogae vgl. A. Franz, Die Messe im deutschen Mittelalter (Freiburg 1902) 388 f.

[4] F. Raible, Der Tabernakel einst und jetzt 130.

[5] Orig. 468.

Man begnügte sich nach den genannten Ordines wie heute damit, eine der in der Messe selbst konsekrierten Partikeln dem heiligen Blut beizumischen. Wurde aber keine vorkonsekrierte Hostie mehr in dasselbe hinabgelassen, so brauchte natürlich auch eine solche nicht mehr zu Beginn der Messe auf den Altar gebracht und hier bis zum Augenblick der Mischung aufbewahrt zu werden.

Daß man im Frankenreiche die Eucharistie für die Kranken jedenfalls schon in karolingischer Zeit, wenn auch freilich noch nicht allenthalben, ständig auf dem Altare aufzubewahren pflegte, bezeugt klar und bestimmt die um die Mitte des 9. Jahrhunderts entstandene sogen. Admonitio synodalis, wenn sie sagt: Super altare nihil ponatur, nisi capsae et reliquiae et quatuor evangelia et pixis cum corpore Domini ad viaticum pro infirmis; cetera in nitido loco recondantur[6].

Man beachte, daß es in ihr nicht heißt, die Pyxis solle auf dem Altare aufbewahrt werden, sondern nur, es könne solches geschehen; doch dürfen wir zweifellos schließen, daß, wenn die Admonitio es als erlaubt bezeichnet, das hhl. Sakrament auf dem Altare aufzubewahren, solches hier und da auch wirklich geschah. Daß sie aber nicht von einer nur vorübergehenden, sondern von einer ständigen Aufbewahrung redet, bedarf kaum eines Nachweises. Es erhellt das sowohl aus dem Zweck derselben „ad viaticum pro infirmis" als aus dem Zusatz, alles sonstige Altargerät solle nicht auf dem Altar, sondern an einem sonstigen reinen Ort aufbewahrt werden, Cetera in nitido loco recondantur.

Ein halbes Jahrhundert später bezeugt Regino von Prüm die Gepflogenheit, die Eucharistie auf dem Altar aufzubewahren.

In seiner Schrift Liber de synodalibus causis heißt er den Visitator auch nachforschen, ob sich die Pyxis mit der hl. Opfergabe immer auf dem Altar befinde zur Wegzehr für die Kranken[7] (si pixida semper sit super altare cum sacra oblatione ad viaticum infirmis). Außerdem führt er in ihr den Kanon eines angeblichen Konzils von Tours an, der besagt: Jeder Priester solle eine Pyxis, die eines so hohen Sakramentes würdig sei, oder sonst einen passenden Behälter haben, worin der Leib des Herrn sorgfältig zur Wegzehr für die aus dieser Welt Scheidenden aufbewahrt werde. Derselbe solle sich immer auf dem Altare befinden, und zwar wegen der Mäuse und wegen gottloser Menschen verschlossen (obseratum); auch müsse er alle drei Tage erneuert werden[8]. Bei Regino ist es also sogar Vorschrift, das hhl. Sakrament auf dem Altar aufzubewahren.

Ein Zeuge aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts ist Ratherius von Verona, der in seine Synodica vom Jahre 966 die Admonitio synodalis wörtlich mit ihrer vorhin angeführten Bestimmung aufnahm, es sollten auf dem Altar nur aufbewahrt werden die Reliquienbehälter, das Evangeliar und die Pyxis mit dem Viaticum; das übrige solle an einem reinlichen Ort hinterlegt werden[9]. Auch ein Martyrologium der Kathedrale von Auxerre mit Einträgen aus dem 8.—10. Jahrhundert kennt den Brauch, das hhl. Sakrament auf dem Altar aufzubewahren. Es verewigt nämlich unter anderm den Todestag eines Kanonikus namens Frodo, der zum Heile seiner Seele der Kirche eine silberne vergoldete Taube mit zugehörigem Reifen und mit ihren Ketten schenkte, damit dieselbe über dem Altar aufgehängt und der Leib des Herrn in ihr aufbewahrt werde[9a]. 983 hören wir zu Petershausen von dem Brauch. Dort brachte damals Bischof Gebhard von Konstanz über dem Hochaltar der Kirche des Klosters eine Pyxis für das hhl. Sakrament an. Sie war aus Gold und Silber gemacht,

---

[6] C. 8 (M. 115, 677).

[7] N. 9 (ed. F. G. A. Wasserschleben [Lipsiae 1840] 20): Inquirendum.

[8] L. 1, n. 70 (l. c. 56). Die Lesart observatum bei M. 132, 205 ist unrichtig.

[9] M. 136, 559.

[9a] Martène, Vet. SS. coll. VI, 688.

hing von dem kostbaren, mit Silber bekleideten Ciborium herab, welches der Bischof über dem Altar errichtete, und ging zugleich mit dem Ciborium 1159 bei einer gewaltigen Feuersbrunst, der die Kirche zum Opfer fiel, zugrunde[10]. Heinrich der Heilige schenkte dem Kloster des hl. Vitonus zu Verdun in der Frühe des 11. Jahrhunderts pixidem de onichino, in qua servaretur corpus dominicum pendens super altare[11].

III. DER ALTAR UND DIE AUFBEWAHRUNG DES ALLERHEILIGSTEN IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES MITTELALTERS

Aus der zweiten Hälfte des Mittelalters haben wir eine Wolke von Belegen für den Brauch, die Eucharistie auf oder über dem Altar aufzubewahren, schriftliche und monumuentale. Auffallend ist, daß von den Liturgikern des 11.—13. Jahrhunderts nur Honorius und Durandus seiner Erwähnung tun. Propitiatorium, quod super altare locatur, est divinitas Christi, sagt Honorius[11a], daß er aber unter dem propitiarium hier das Tabernakel versteht, erhellt sowohl aus der Deutung, welche er von ihm gibt, als auch aus der Angabe des Durandus: Tabernaculum sive locus super posteriore parte altaris collocatus, in quo Christus propitiatio nostra, i. e. hostia consecrata, servatur, hodie propitiatorium nuncupatur[12]. Durandus gedenkt wiederholt der Gepflogenheit, das Allerheiligste auf dem Altar aufzubewahren[13], doch hebt er ausdrücklich hervor, daß sie zu seiner Zeit nicht allgemein war. In quibusdam ecclesiis, sagt er, super altare collocatur arca seu tabernaculum, in quo corpus Domini et reliquiae ponuntur.

Die Ritualien, Ordinarien, Konsuetudinarien, Pontifikalien geben, selbst wenn sie von der Aufbewahrung des hhl. Sakramentes sprechen, über den Ort derselben meist keinen näheren Aufschluß, wahrscheinlich weil sie diesen als bekannt voraussetzten. Immerhin finden wir auch in ihnen manchen interessanten Beleg für den Brauch, den Leib des Herrn auf oder über dem Altar aufzubewahren. Des Udalricus Consuetudines Cluniacenses beschreiben beispielsweise, wann und wie der Leib des Herrn zu erneuern sei. Wir entnehmen ihren diesbezüglichen Angaben, daß die Pyxis, in welcher derselbe eingeschlossen war, sich zu Cluny in einer Taube befand, die ständig über dem Altar hing[14].

Das Caeremoniale Nivelos von Soissons († 1207) enthält die Rubrik, der Diakon solle, wenn der Priester nach dem Offertorium den Altar und die Gaben inzensiert habe, das Rauchfaß nehmen und den Priester, die vier Ecken des Altares sowie das hhl. Sakrament, das über diesem hange, inzensieren[15]. Ein Ordinarium von Laon (12. Jahrh.) sagt bezüglich der Aufbewahrung der Eucharistie: Desuper (über dem Altare nämlich) pendit aurea corona cum vasculo, in quo corpus Domini reponitur[16]. Im Ordinale des Priorates Val-des-Choux (Vallis caulium), das um 1200 entstand, belehrt uns eine Rubrik des Gründonnerstages, daß das vasculum, in welchem der Leib des Herrn aufbewahrt wurde, sich über dem Altare befand[17]. Ausführliche

---

[10] Casus monast. Petrihus. (l. 1, n. 118 f.; l. 5, n. 42 (M. G. SS. XX, 632 676).

[11] Hugonis Flaviniac. Chron. l. 2, n. 8 (M. G. SS. VIII, 375).

[11a] Gemma an. l. 1, c. 136 (M. 172, 587).

[12] Rat. l. 4, c. 1, n. 15.

[13] Rat. l. 1, c. 2, n. 5; c. 3, n. 26.

[14] L. 2, c. 30 (M. 149, 722): Praedictam autem pyxidem . . . diaconus de columba jugiter pendente super altare bene cum linteolo de pulvere exterius tersa abstrahit . . . missaque finita in eodem loco reponit.

[15] Mart. l. 1, c. 4, art. 12, ordo 22; I, 220. Das Caeremoniale befindet sich jetzt in der Nationalbibliothek zu Paris f. l. 8898.

[16] U. Chevalier, Ordinaire de l'église cath. de Laon (Paris 1897) 44.

[17] Ordinale conventus vallis caulium n. 20 (London 1900) 14: Post pacem corpus Domini de vasculo supra altare, sumatur et super patenam illa hora sumendum ponatur.

Anweisungen über die Aufbewahrung des Eucharistie gibt ein Dominikanermissale des 13. Jahrhunderts. Unter der Rubrik: De sacra communione sagt es: Zur Aufbewahrung der hl. Kommunion muß man einen würdigen und schönen Behälter beschaffen, der auf dem Hochaltar geziemend aufgestellt werden und eine aus Silber, Elfenbein oder einem anderen kostbaren Stoff gemachte Pyxis enthalten soll, die auf einem reinen weißen Tüchlein eine, jedenfalls aber nur wenige konsekrierte Hostien birgt. Es muß auch Sorge dafür getragen werden, daß Behälter und Pyxis so vorsichtig festgemacht und geschlossen werden, daß die Hostien nicht fallen noch weggenommen werden können[18], ausgenommen, wenn die Kommunion auszuteilen ist.

Synodalbestimmungen bezüglich der Aufbewahrung des Allerheiligsten erfolgten sehr häufig, nachdem das vierte Laterankonzil streng eingeschärft hatte, es unter sicherem Verschluß zu halten[19]. Allein, wie dieses, schreiben sie meist nur vor, das hhl. Sakrament in würdiger und völlig geschützter Weise aufzubewahren. So, um bei deutschen Synoden zu bleiben, die Trierer Synode von 1227: Item praecipimus firmiter et districte, ut aqua baptismi, oleum sanctum, chrisma, oleum infirmorum, corpus Domini diligenter et sub firma custodia et sera custodiantur et in tali vase, quod cum ipso sacramento non valeat leviter asportari[20], die Trierer Synode von 1238: Sub custodia et clausura[21], die Synoden von Fritzlar (1246) und Mainz (1261): Sub custodia clavibus adhibita[22], von Bamberg (1279): Sub fideli custodia[23], von Würzburg (1298): Sub fideli custodia[24], von Mainz (1310) und Prag (1355): Sub fideli custodia[25], von Salzburg (1386): Sub clausura et fida custodia[26], von Salzburg (1420): Sub fideli custodia clavibus adhibitis[27], von Freising (1440 und 1480) und Würzburg (1446): Sub fideli custodia clavibus adhibitis[28], von Eichstätt (1447 und 1490): Sub fideli custodia[29], von Konstanz (1463): Sub diligenti custodia[30], von Passau (1470) und Bamberg (1491): Sub fideli custodia clavibus adhibitis[31], von Ermland (1497): In loco mundo[32].

Immerhin mangelt es keineswegs an Synodalstatuten, die weiter gehen und angeben, wo das hhl. Sakrament aufzubewahren sei. So bestimmt die Synode von Valence (1255), der Leib des Herrn solle, wenn möglich, mitten auf dem Altar aufbewahrt werden[33]. Die Synoden von Münster (1279)[34] und Köln (1281)[35] verordnen: Corpus Domini super altari in honesto loco clausum cum clave diligenter custodiatur. Die Synodalstatuten von Cambrai (1300)[35a] bestimmen: Corpus Christi super altari in honesto loco vel armariolo sub clave custodiatur. Nach der Lütticher Synode von 1287 soll der Leib des Herrn entweder in honesto loco super altari, in einem geziemenden Behälter auf dem Altare, vel in armariolo, d. i. hier wohl, in einem Wandschrank aufgehoben werden[36]. Erzbischof Odo Rigaud von Rouen (1248—1275) schrieb dem Prior von Bohon (Manche) bei einer Visitation vor: Ut

---

[18] J. W. Wickham Legg, Tracts on the mass (London 1904) 85.

[19] C. 20 (H. VII, 35). Vgl. das Dekret Honorius III. in Decret. Greg. IX l. 3, art. 41, c. 10.

[20] C. 6 (Hartzh. III, 529). Warum diese Verordnung am besten auf ein festes Altartabernakel passen soll, wie Raible (Der Tabernakel einst und jetzt 229) ausführt, ist nicht ersichtlich. Ein Sakristeischrank und ein Wandschrank in der Kirche z. B. sind ja doch auch Behälter, die nicht leicht weggetragen werden können, sogar weniger leicht als ein Altartabernakel. Die Synode verlangt auch nur wie für die übrigen Gegenstände, so desgleichen für das Altarheiligste einen sicheren Behälter, ohne etwas Näheres über die Art desselben vorzuschreiben.

[21] L. c. III, 529.

[22] L. c. 572 597.

[23] L. c. 673.

[24] L. c. IV, 26.

[25] L. c. 204 393.

[26] L. c. 532.

[27] L. c. V, 183.

[28] L. c. 276 520 341.

[29] L. c. 367 582.

[30] L. c. 464.

[31] L. c. 483 618.

[32] L. c. 664.

[33] C. De corpore Jesu Christi (Mansi XXIII, 890).

[34] C. 10 und 13 (Hartzh. III, 647 f.).

[35] C. 7 (l. c. 633).

[35a] Tit. De euchar. (l. c. IV, 72).

[36] C. 5, 42 (l. c. III, 692). Bei Hartzheim steht sub altari, doch wird man super altari zu lesen haben. Wäre eine Kammer im Altar-

faceret et procuraret corpus Domini reponi in aliquo vase pixide vel huiusmodi in aliquo loco celebri et eminente supra altare vel juxta, also auf oder bei dem Altare[37]. Erzbischof Johannes Peckham von Canterbury bestimmte 1281 in seinen Konstitutionen, es solle in jeder Kirche ein würdiges und der Größe wie den Mitteln der Kirche entsprechend zierlich ausgestattetes Tabernakel gemacht werden, damit in ihm der Leib des Herrn in einer schönen Pyxis aufbewahrt werde[38], gibt aber nicht an, wo dasselbe angebracht werden sollte, ob auf oder bei dem Altar. Die Statuten der Synode von Gubbio des Jahres 1303 befehlen, das hhl. Sakrament in pisside munda et decenti et una cum oleo sancto sub clavi . . . in aliquo loco infra ecclesiam post altare vel super (altare) seu alio loco condecenti specialiter ad hoc constituto et deputato zu hinterlegen, also hinter dem Altar, über demselben oder an sonst einem eigens dazu bestimmten passenden Ort in der Kirche[39]. In den Statuten der 1311 gehaltenen Synode von Ravenna heißt es bezüglich der Aufbewahrung der Eucharistie: Statuimus, quod eucharistia, viaticum sive corpus Christi, oleum sanctum infirmorum sic debite, tute et secrete custodiantur et reponantur in ecclesiis vel sacristiis in locis ad hoc deputatis et aptis, quod ad ea non possit manus nefaria seu sacrilega accedere[40]. Die Synodalstatuten von Soissons aus dem Jahre 1403 wollen, es solle das Allerheiligste in pulcheriori parte altaris cum summa diligentia et honestate sub clave, s i f i e r i p o t e s t, propter sortilegia et immunda animalia custodiatur[41]. Man beachte den Zusatz: Si fieri potest. Die Breslauer Synode von 1406 verbietet, in hölzernen sacraria das hhl. Sakrament aufzubewahren, weil kürzlich bei einem Brand, von dem zwei Kirchen betroffen wurden, zugleich mit solchen Behältern auch die hl. Gestalten verbrannten. Alle sacraria sollten aus Stein oder Ziegeln gemacht werden[42]. Auch hier ist nicht gesagt, wo das sacrarium seinen Platz haben müsse, doch befand es sich, weil aus Stein oder Ziegeln hergestellt, wohl nicht auf dem Altar. Eine Schweriner Synode von 1492[43] verordnet, es dürfe das hhl. Sakrament nicht in öffentlich angebrachten Behältern oder Gelassen, die zwar verschlossen seien, jedoch nach Belieben der Pfarrangehörigen geöffnet werden könnten, aufbewahrt werden, sondern sei in ciboriis ecclesiarum locoque decenti et apto, locatis sub congrua clausura per plebanum mit aller Sorgfalt zu bergen. Unter ciboria aber versteht sie Wandtabernakel oder Sakramentshäuschen[44].

Aus den angeführten Synodalbestimmungen ergibt sich, daß bis zum Ende des Mittelalters noch keine allgemeine Vorschrift bestand, das Allerheiligste auf dem Altar aufzubewahren. Aber auch der partikulären Bestimmungen, die das forderten, gab es nur erst wenige. Vorgeschrieben war es, das hhl. Sakrament an einem sichern und eines so hohen Geheimnisses würdigen Ort aufzubewahren. Es brauchte das jedoch nicht notwendig auf dem Altare, ja nicht einmal in der Kirche selbst geschehen. Vielmehr stand an sich nichts im Wege, es selbst in einem geziemenden Behälter in der Sakristei aufzubewahren. Im späteren Mittelalter dürfte man letztere freilich nur noch seltener zu einem solchen Zweck benützt haben, im 11., 12. und selbst 13. Jahrhundert wird man das aber noch häufiger getan haben. Es muß nämlich auffallen,

---

stipes gemeint, so hätte die Synode wohl gesagt in altari, nicht aber sub. Super altari in honesto loco heißt es auch in der angeführten Bestimmung der Synoden von Trier und Münster sowie in der Verordnung der Synode von Cambrai.

[37] De Caumont, Abécédaire d'archéol. (Caen 1870) 530.

[38] C. 1 (H. VII, 861).

[39] Archivio per la storia ecclesiastica dell' Umbria I ((1913) 320. Man beachte, wie die Synode entgegen den heute geltenden kirchlichen Bestimmungen vorschreibt, es solle das hhl. Sakrament zusammen (una) mit dem heiligen Öle aufbewahrt werden.

[40] H. VII, 1364.

[41] Mart. SS. vet. coll. VIII, 1540.

[42] § 6 (Hartzh. V, 154).

[43] C. 20 (Hartzh. V, 646).

[44] Vgl. Bd. 2, S. 194.

daß in den romanischen und frühgotischen Kirchen im Gegensatz zu den gotischen des 14. und 15. Jahrhunderts sich im Chor der Kirche nur ausnahmsweise Wandtabernakel zur Aufbewahrung des Allerheiligsten vorfinden, auf dem Altare aber hatte bis in das 13. Jahrhundert hinein die Pyxis mit dem Leib des Herrn sicher nicht immer ihren Platz.

Im 14. und 15. Jahrhundert wurde das hhl. Sakrament sehr häufig in Wandtabernakeln oder in sog. Sakramentshäuschen, turmartigen, der Chorwand vorgesetzten Aufbauten, die in ihrem Untergeschoß eine mit Tür versehene Kammer enthielten, aufbewahrt. Wandtabernakel wie Sakramentshäuschen wurden, wie zahlreiche Beispiele, die sich erhalten haben, erweisen, oft auf das glänzendste ausgestattet. Die Sakramentshäuschen waren im 15. Jahrhundert besonders in Deutschland beliebt, wo sich deren aus dieser Zeit eine sehr große Zahl erhalten hat. Es sind zum Teil Meisterwerke der Skulptur. Erinnert sei nur an die Sakramentshäuschen im Münster zu Ulm, in St. Lorenz zu Nürnberg, in der Propsteikirche zu Dortmund, der Wiesenkirche zu Soest, der Pfarrkirche zu Lüdinghausen, der Marienkirche zu Lübeck[45]. Sie sind regelmäßig aus Stein gemacht; aus Erzguß besteht das Sakramentshäuschen zu Lübeck. In den Niederlanden entstanden gleichfalls im ausgehenden Mittelalter manche Sakramentshäuschen, unter denen die in St. Peter und in St. Jakob zu Löwen befindlichen, sowie das Sakramentshäuschen in der ehemaligen Stiftskirche zu Meersen (holl. Limburg) durch Größe, Reichtum und Adel des Aufbaues besonders hervorragen.

Auch in Frankreich war das Sakramentshäuschen im 14. und 15. Jahrhundert nicht unbekannt. Das großartigste birgt die Kathedrale zu Grenoble; andere bedeutende gibt es zu Semur und in der Kathedrale zu St-Jean-de-Maurienne (Savoyen). Beliebter als steinerne scheinen in Frankreich hölzerne Sakramentshäuschen gewesen zu sein. Das älteste Beispiel eines solchen, das sich erhalten hat, befindet sich zu Sénanque (Vaucluse); es mag noch in das 13. Jahrhundert hinaufreichen[46]. Zwei sehr schöne Beispiele, genaue Gegenstücke, gibt es zu St-André-lès-Troyes und zu Bouilly (Aube), offenbar Werke desselben Künstlers (Tafel 347). Das letzte bildet heute das Mittelstück eines modernen gotischen Retabels. Das erstere stammt aus der zerstörten Kirche Moutier-le-Celle. Ein anderes prächtiges Sakramentshäuschen aus Holz besitzt das Musée des Arts décoratifs zu Paris (Collect. Peyre), zwei einfachere das Berry-Museum zu Bourges (Tafel 347). Sonstige gibt es beispielsweise zu St-Gervais-de-Vic (Sarthe) und zu Mognéville (Meuse). In Italien begegnet uns ein interessantes der Wand vorgebautes Sakramentshäuschen, das dem 14. Jahrhundert angehört und um so bemerkenswerter ist, weil es dort heute eine vereinzelte Erscheinung darstellt, in S. Maria di Ara buona bei Chieti. Ein vierseitiges Gehäuse, das an den Ecken gewundene Säulchen, über den Seiten je zwei kleine mit Krabben besetzte Giebel und als Abschluß ein vierseitiges Pyramidendach hat, ist es an der Rückseite durch die Wand gestützt, während es vorne auf zwei freistehenden, unter den vorderen Ecken angebrachten Säulchen ruht.

Die Sitte, das Allerheiligste auf dem Altare aufzubewahren, war besonders in Frankreich und in England heimisch. Für England ist das durch Lyndwode († 1446) bezeugt, der es ausdrücklich als usus observatus in Anglia und als consuetudo anglicana bezeichnet, das hhl. Sakrament in einem Conopeum über dem Altare aufzubewahren[47]: Videtur, quod usus observatus in Anglia, ut scilicet in conopeo pendeat super altare, non est commenda-

[45] Eine Zusammenstellung der bemerkenswertesten spätmittelalterlichen deutschen Sakramentshäuschen bei J. Hertkens, Die mittelalterlichen Sakramentshäuschen (Frankfurt o. J.).

[46] Mangelhafte Abb. bei Raible, Der Tabernakel 157, genauer bei Viollet, Mobil. 247.

[47] Provinciale l. 3, c. De custodia eucharistiae (ed. Antwerp. 1525 f. CLXXIX).

bilis . . . Licet enim consuetudo anglicana commendabilis sit illa consideratione, qua citius repraesentatur nostris aspectibus adoranda, non tamen est commendabilis eo respectu, quo ponitur in loco publico, sic quod ad eam manus temerariae facile valeant extendi. In den Niederlanden in Deutschland, in Italien und Portugal befand sich dagegen die Eucharistie vorherrschend in einem Wandschrank oder einem Sakramentshäuschen. Daß es sich in den Niederlanden und in Portugal so verhielt, versichert Lyndwode auf Grund eigener Anschauung: Et ideo, ut mihi videtur, commendabilior est usus locorum aliorum, quae vidi, videlicet in Hollandia et Portugallia, in quibus ordinatur unus locus singularis honestus prope altare in quo eucharistia sub clavibus infra parietes (Wandschrank) vel locum (Sakramentshäuschen) bene munitum conservanda est.

Daß in Deutschland der Brauch vorherrschte, das hhl. Sakrament in Wandnischen, Wandschränken und Sakramentshäuschen aufzubewahren, dürfen wir mit Sicherheit aus der überaus großen Zahl solcher Nischen und Schränke sowie den vielen Sakramentshäuschen des 14. und 15. Jahrhunderts schließen, die sich dort in den dieser Zeit entstammenden Kirchen, aber auch in älteren als spätere Anlagen erhalten haben. Es muß in Deutschland schon im 12. Jahrhundert vielfach gebräuchlich gewesen sein, in derartigen, in der Chorwand angebrachten Wandnischen das Allerheiligste zu bergen. Denn Rupert von Deutz berichtet in seiner Schrift De incendio Tuitiensi (1128), daß in der Urbanuskirche, der Pfarrkirche von Deutz, sich der Leib des Herrn in einer hölzernen Pyxis neben dem Altar nach Brauch (de more) in einer Nische der Wand (in fenestra sive absida introrsus in muro), die mit Holzbrettchen ausgekleidet und mit einem Türchen und einem Schloß versehen war, befand[48]. Noch die Brixener Synode von 1603 bezeichnet es als mos germanicus, das hhl. Sakrament in einem an der Evangelienseite des Chores angebrachten Wandschrank aufzubewahren[49], und ebenso stellt das die Prager Synode von 1605 als antiqua ecclesiae Pragensis consuetudo hin[50].

Auch in Italien war es im späteren Mittelalter nach Ausweis der vielen aus dieser Zeit noch vorhandenen Wandtabernakel am gebräuchlichsten, den Leib des Herrn in einer Nische aufzubewahren. Namentlich hat sich zu Rom aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert eine große Zahl solcher Wandtabernakel erhalten, zum Teil vorzügliche Werke der Skulptur, die freilich heute entweder außer Gebrauch, ja selbst von ihrem Orte entfernt sind oder als Schrank für die hl. Öle dienen. So aus dem 13. in S. Cecilia, SS. Cosma e Damiano, S. Crisogono (jetzt im Refektorium). S. Maria Egiziana, S. Sabina, S. Niccola in carcere und S. Clemente, aus der Zeit der Frührenaissance in S. Marco, S. Maria in Trastevere, SS. Quattro Coronati, S. Giovanni dei Genovesi (Tafel 346), S. Maria in Trivio, S. Francesca, S. Agostino, S. Gregorio al Celio (Tafel 346), S. Eustachio und der Kapelle des hl. Venantius beim Baptisterium der Laterankirche. Andere Wandtabernakel aus dem 13. Jahrhundert gibt es beispielsweise noch zu Ostia und Ferentino, Wandtabernakel der Frührenaissance in S. Croce und S. Ambrogio zu Florenz, zu Peretola bei Florenz, in der Kathedrale zu Borgo S. Sepolcro, in S. Lorenzo zu Segromingo (Prov. Lucca), in S. Maria di Monte Luce bei Perugia, in der Kathedrale zu Arezzo, in der Kirche der Frari und in S. Maria dei Miracoli zu Venedig, in der Collegiata zu Chieri u. a. Auch nach dem zu Ende des 14. Jahrhunderts verfaßten Ordo des Petrus Amelii, damaligen Pa-

---

[48] MG. SS. XII, 631. In der Nische waren bezeichnenderweise auch noch sonstige Gegenstände, wie z. B. ein Kästchen mit nicht konsekrierten Hostien, eine zinnerne Ampulle, ein Weihrauchbehälter u. a. Bei dem Brand blieb die Holzpyxis mit dem Leib des Herrn unversehrt; was sonst noch in der Nische gestanden hatte, wurde dagegen vernichtet.

[49] Tit. De eccl. n. 11 (Hartzh. VIII, 564).

[50] C. 18 (Hartzh. VIII, 701).

triarchen von Grado, befand sich der Behälter, in dem das hhl. Sakrament enthalten war, cophinus genannt, nicht auf dem Altare[51]: Deinde idem cardinalis habet incensare altare et cophinum, in quo servatur corpus Christi, postea dominum papam. Denn hätte er seinen Platz auf dem Altare gehabt, so hätte der Kardinal in anderer Ordnung vorgehen, zuerst den cophinus mit dem Leib des Herrn, dann den Altar und schließlich den Papst inzensieren müssen.

Daß es in der Diözese Verona üblich war, das Allerheiligste in einem Wandschrank zu bergen, erhellt aus Zinis Biographie des Bischofs Giberti von Verona (1524—1543)[52], für Mailand bezeugen das gleiche die Visitationsdekrete der 5. Mailänder Provinzialsynode (1579), welche verordnen, es sollten die antiquae custodiae im pariete beseitigt oder zu andern Zwecken, wie zur Aufstellung der Reliquien und der Gefäße mit den hl. Ölen verwendet werden[53].

Welcher Ort in Spanien für die Aufbewahurng des hhl. Sakramentes bevorzugt wurde, ein Wandtabernakel oder der Altar, muß dahingestellt bleiben. Im 15. Jahrhundert war dasselbe häufig in einer hinter dem Retabel des Hochaltares befindlichen Kammer untergebracht[54].

IV. DER ALTAR UND DIE AUFBEWAHRUNG DES ALLERHEILIGSTEN IN NACHMITTELALTERLICHER ZEIT

Auch in nachmittelalterlicher Zeit erhielt sich vielerorts noch lange die Gepflogenheit, das Allerheiligste nicht auf oder über dem Altare, sondern in Wandschränken aufzubewahren, hier und da sogar bis in das 19. Jahrhundert. Das Konzil von Trient bestimmte nichts bezüglich des Platzes, an dem es aufzubewahren sei. Zwar erklärt es im 7. Kanon der 13. Sitzung: „Wenn jemand sagt, man dürfe das hhl. Altarsakrament nicht im Sacrarium aufbewahren, sondern müsse es alsbald nach der Konsekration an die Umstehenden austeilen, sei im Banne", doch will es in demselben gegenüber den Neuern lediglich die alte katholische Lehre festlegen, daß es gestattet sei, das hhl. Sakrament aufzubewahren; nicht aber Näheres darüber anordnen, wo solches zu geschehen habe, eine Sache, die ja auch für die Tendenz des Kanons belanglos war. Unter dem sacrarium desselben sind daher alle Arten von Behältern zu verstehen und einzubegreifen, welche damals zu jenem Zwecke benutzt wurden, also insbesondere ebensowohl das Wand- wie das Altartabernakel.

In Italien fand der Brauch, den Altar zur Aufbewahrung des hhl. Sakramentes zu benutzen, schon im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts und noch vor dem Tridentinum einen eifrigen Vorkämpfer in dem bereits erwähnten Bischof Johannes Matthäus Giberti von Verona, der zunächst in seiner Kathedrale das hhl. Sakrament in einem auf dem Hochaltar errichteten Tabernakel aufstellte und dann auch für die übrigen Kirchen der Diözese das gleiche vorschrieb: Tabernaculum ligneum aut ex alia materia pulchrum cum sua clavi fiat et super altari magno collocetur et ita bene et firmiter stabiliatur, ut inde per sacrilegas manus avelli nullo modo possit[1].

Gibertis Beispiel folgte der hl. Karl, der in seiner Instructio de fabrica ecclesiae allgemein für den Bereich seiner Erzdiözese die Verordnung erließ, den Leib des

[51] C. 51 (M. 78, 1298; vgl. c. 131 [l. c. 1346]).
[52] Ed. Ballerini (Veronae 1733) 258, 272).
[53] AA. eccl. Med. 464.
[54] Näheres über diese, Spanien eigentümliche Art der Aufbewahrung weiter unten.
[1] Constit., Tit. 5, c. 11.

Herrn in einem auf dem Hochaltar errichteten Tabernakel aufzubewahren[2]. Im Jahre 1596 bestimmt eine Synode von Aquileja, es solle von den bisher zur Aufbewahrung der Eucharistie benutzten Wandschränken das auf das hhl. Sakrament hinweisende Bildwerk entfernt werden, damit man sie nicht weiterhin irrig für Tabernakel halte. Das Tabernakel aber müsse auf dem Altar gut festgemacht werden, damit es nicht entfernt werden könne.

Um 1600 konnte der Erzbischof von Cosenza, Johannes Baptista Constanzi, in einem Pastoralschreiben seinem Klerus mitteilen, daß sich die Sitte, das hhl. Sakrament in einem neben dem Altar angebrachten Wandschrank aufzubewahren, in dem Bereich seiner Erzdiözese bereits ganz verloren habe[3].

Daß sich inzwischen auch zu Rom der Brauch geändert hatte und das Allerheiligste dort nicht mehr in Wandnischen, sondern der Regel nach auf dem Altar aufbewahrt wurde, erhellt daraus, daß der Regensburger Generalvikar Myller das bereits 1591 schlechthin als mos ecclesiae romanae bezeichnet[4], eine Charakterisierung, die etwa ein Dezennium später auch die Synode von Brixen dieser Gepflogenheit zuteil werden läßt[5]: Tabernaculum vero vel ad cornu evangelii in pariete more germanico, vel, quod mallemus, semper in summo altari more romano constituatur. Eine strenge Vorschrift, das Allerheiligste auf dem Altar aufzubewahren, bestand im 16. Jahrhundert zu Rom allerdings noch nicht. Das 1600 auf Befehl Klemens VIII. herausgegebene Caeremoniale episcoporum bezeichnet zwar den Altar als die passendste Stelle hierfür, schließt aber andere Orte keineswegs schlechthin aus[6]: Aliud (genuflexorium) ante altare seu alium locum, ubi est sacramentum (praeparandum est) . . . Illud (das hhl. Sakrament) . . . in alio sacello vel loco ornatissimo cum omni decentia et reverentia ponatur. Eine Vorschrift, den Leib des Herrn auf dem Altare aufzubewahren, wurde es zu Rom erst durch das 1614 von Paul V. veröffentlichte Rituale romanum, das zwar für anderwärts nur dringlich zur Einführung empfohlen wurde, zu Rom aber maßgebend und bindend war. Das Allerheiligste, so bestimmt dasselbe, soll in einem nach Möglichkeit schön geschmückten, mit Schloß und Schlüssel versehenen Tabernakel untergebracht werden, das auf dem Hochaltar, oder wenn das zweckmäßig oder geziemender sein sollte, auf einem andern Altar aufgestellt ist[7].

In Frankreich sehen wir den Bischof Laurent von Grenoble († 1561) bei seinen Pastoralvisitationen eifrig dahin wirken, daß das Allerheiligste in einem auf dem Altare aufgestellten Tabernakel aufbewahrt werde. Ordinavit fieri custodiam nuceam in medio altaris . . . ordinavit custodiam nuceam in medio altaris, heißt es in den Visitationsprotokollen[8].

Die Reimser Synode von 1583 begnügt sich freilich noch mit der unbestimmt klingenden Verordnung: Recondatur in honesto ciborio, cuius clavem solus parochus apud se habeat[9], und nicht anders hält es die Synode von Bordeaux aus dem Jahre 1583[10]. Dagegen schreibt die Synode von Aix 1585 ähnlich wie der Bischof von Grenoble ausdrücklich vor, es solle das Tabernakel auf dem Hochaltar als dem würdigsten und dem am meisten in die Augen fallenden Ort fest und sicher aufgestellt werden, falls nicht dem Bischof aus einem wichtigen Grunde etwas anderes angezeigt erscheine[11]. Fünf Jahre später bestimmt auch die Synode von Toulose (1590), das Allerheiligste solle ausschließlich auf dem Altare, an keinem andern Orte, aufbewahrt werden, und zwar in einem hölzernen, auf fester Unterlage, nicht

---

[2] L. 1, c. 13 (AA. eccl. Mediol. 568).
[3] Bullet. mon. XXIV (1858) 617.
[4] Ornatus eccl. tit. 2, c. 10; p. 19.
[5] Tit. De eccl. n. 11 (Hartzh. VIII, 565).
[6] L. 1, c. 12 n. 8.
[7] Tit. IV, c. 1, n. 5 6.
[8] Bullet. mon. XXIV (1858) 61.
[9] C. De euch. n. 21 (H. X, 1284). Ciborium bedeutet hier wie auch sonst öfter Tabernakel, nicht Speisekelch.
[10] C. XI (l. c. 1345).
[11] C. Quae ad euch. sacr. pertinent (H. X, 1526).

schwebend angebrachten Tabernakel[12]. Weniger streng besteht die Narbonner Synode von 1609 darauf, daß das Tabernakel seinen Platz auf dem Hochaltar erhalte. Allerdings bezeichnet auch sie diesen in erster Linie als den Ort, an dem dasselbe aufzustellen sei, damit diejenigen, welche das hhl. Sakrament besuchen wollen, alsbald erkennen, wo es sich befinde, jedoch gestattet sie, das Tabernakel auch an einer andern besonders hervorragenden und würdigen Stelle der Kirche aufzuheben[13]. Indessen war der Brauch, das hhl. Sakrament in einem Wandtabernakel aufzubewahren, in Frankreich noch im 18. Jahrhundert keineswegs ganz ausgestorben. So berichtet Le Brun-Desmarettes zu Anfang desselben, es befinde sich der Leib des Herrn in den Stiftskirchen zu Angers zwar für das Stiftskapitel schwebend über dem Hochaltar, für die zu ihnen gehörende Pfarrgemeinde aber in einem Wandschrank an der Evangelienseite des Altares[14]. In der Diözese Soissons hatte, wie das Rituale von 1753 feststellt, noch keine der alten Kirchen bis dahin das Altartabernakel adoptiert[15].

In Spanien wurde der Brauch, das Allerheiligste auf dem Altar aufzubewahren, im 16. Jahrhundert wohl noch nicht allgemein. Denn von den Hochaltarretabeln, die sich aus dieser Zeit erhalten haben, hatten die meisten, wie es scheint, ursprünglich kein Tabernakel und wurden erst später mit einem solchen ausgestattet. Ein überaus zierliches Frührenaissanceretabel, das mit einem Tabernakel versehen ist, befindet sich in der Kapelle im Scheitel des Chorumgangs der Kathedrale zu Santiago de Compostella (Tafel 311). Die ehemalige Sakramentsnische enthält bei ihm heute ein Ölgemälde. Machtvolle Retabeln der Hochrenaissance, denen von Anfang an ein Tabernakel eingebaut war, Schöpfungen des ausgehenden 16. Jahrhunderts, sind z. B. das Hochaltarretabel der Kathedrale zu Córdoba und der Kirche des Escorial. Im 17. Jahrhundert wird der Altar in Spanien allenthalben die Stätte, an der man das hhl. Sakrament aufbewahrte, und zwar wurde in der Regel der Hochaltar zu diesem Zwecke mit einem Tabernakel ausgerüstet[16].

Sehr zäh hielt man in Deutschland und den Niederlanden an der Gepflogenheit fest, das Allerheiligste in einem Wandschrank oder Sakramentshäuschen aufzubewahren. Synoden, die sich in ihren Vorschriften auch mit der Aufbewahrung des hhl. Sakramentes befaßten, wurden dort seit dem Tridentinum bis 1600 gehalten zu Haarlem (1564), Prag (1565), Augsburg (1567), Cambrai (1567), Konstanz (1567), Salzburg (1569), Gent (1571), Herzogenbusch (1571), Breslau (1580), St-Omer (1583), Kulm (1583), Leeuwarden (1579), Olmütz (1591), Breslau (1592), Trient (1593), Verdun (1598) und Tournai (1600), aber nur eine einzige, die Synode von Trient, ordnet an, es solle in Zukunft das hhl. Sakrament in einem auf dem Hochaltar aufgestellten Tabernakel geborgen werden. Die Prager Synode sagt: Ciboria vel in choro sint vel in alio decenti loco[17] und fügt nur hinzu, es solle auf dem Behälter (Ciborium) ein deutlich wahrnehmbares Abzeichen angebracht sein, aus dem das Volk leicht erkennen könne, daß in ihm Christi Leib sich finde. Alle andern genannten Synoden bescheiden sich, eine würdige und durchaus sichere Aufbewahrung des Allerheiligsten einzuschärfen, höchstens, daß noch die eine oder andere wie z. B. die Synode von Breslau ähnlich der Prager empfiehlt, das Ciborium mit Bildern zu schmücken, welche die Gläubigen darauf aufmerksam machten, was in ihm enthalten sei[18]. Der Regensburger Generalvikar Myller betrachtet in seinem Ornatus ecclesiasticus beide Arten von Tabernakeln als zulässig, das de more nostro in der Wand oder in einem

[12] P. II, c. 5 (l. c. 1800).

[13] C. 5 (l. c. XI, 8).

[14] Voyage liturg. 103.

[15] Revue II (1858) 247 f.

[16] In Kathedralen befindet sich das Allerheiligste auch auf dem Hochaltar einer als Pfarrkirche dienenden größeren Kapelle, des sog. Sagrario oder der Capilla del santissimo sacramento.

[17] Tit. Articuli necessarii ecclesiae (Hartzh. VII, 32).

[18] C. 2 (Hartzh. VIII, 387). Ciborium ist auch hier und in der Bestimmung der Prager der Behälter oder Schrank zur Aufbewahrung des Allerheiligsten.

Pfeiler angebrachte wie das more romanae ecclesiae auf dem Hochaltar aufgestellte. Er läßt es darum auch jedem frei, welche er bevorzugen will, obwohl ihm selbst das Altartabernakel am meisten gefällt[19].

Ein anderes Bild als die Verordnungen der deutschen Synoden der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bieten diejenigen der Synoden des 17. Allerdings sind unter diesen noch immer manche, welche lediglich vorschreiben, das Allerheiligste an einem würdigen und sichern Ort aufzubewahren, aber nichts darüber sagen, ob das in einem Wand- oder Altartabernakel zu geschehen habe, wie die Synoden von Mecheln (1607), Augsburg (1610), Namur (1625), Antwerpen (1630 und 1643), Paderborn (1644), Roermond (1652), Münster (1652 und 1668), Köln (1662). Indessen findet sich unter ihnen nunmehr auch eine bemerkenswerte Zahl solcher, welche sich damit nicht begnügen, sondern genauer angeben, wo das Tabernakel anzubringen sei.

So heißt es in den Statuten der Synode von Brixen (1603), das Tabernakel solle entweder nach deutschem Brauch an der Evangelienseite des Chores in der Wand oder — und das möchte die Synode lieber sehen — nach römischer Weise auf dem Hochaltar seine Stelle haben[20]. Die Prager Synode von 1605 sagt, es sei zwar altes Prager Herkommen, das hhl. Sakrament an der Evangelienseite des Chores in einem entsprechend gezierten Behälter aufzustellen, doch sei es passender, wo das geschehen könne, es auf dem Hochaltar aufzubewahren, falls es nicht üblich sei, es außerhalb des Chores an einem besondern, sichtbaren und hervorragenden Ort ziemend zu bergen[21]. Die Konstanzer Synode von 1609 bestimmt; das Tabernakel solle sich befinden vel in ipso altari secundum morem romanum vel in latere sinistro chori prope altare, velut plerumque ab antecessoribus nostris Germanis non temere observatum videmus pro cujusque loci commoditate[22].

Die Synode von Ypern des Jahres 1609 bemerkt, der Leib des Herrn solle verwahrt werden loco honesto ac tuto, non humili aut humido, sed a dextro latere summi altaris in muro aut in ipso altari[23]; die Ermländer Synode von 1610: Sacrosanctum eucharistiae sacramentum teneatur in tabernaculo competenti super altare majus, si et in quantum possibile est et in quantum commode fieri potest[24]; die Salzburger des Jahres 1616: Augustissimum eucharistiae sacramentum, ubi et quam primum fieri potest, ad altaris summi medium in condecenti et elevato tabernaculo conservari curent[25]. Die Synode von Sitten verordnet 1626, das Tabernakel solle nach römischer Sitte auf dem Altar seinen Platz haben, in das alte armarium möge man die hl. Öle und die Pyxis, welche zu Versehgängen benutzt werde, setzen[26]. „In jeder Kirche", heißt es in den Statuten der Osnabrücker Synode von 1628, „soll sich an einem erhöhten sichtbaren, würdigen, reinen und trocknen, mit Gittern und Riegeln wohl verschlossenen Ort ein Häuschen oder, wie man sagt, ein Tabernakel für das verehrungswürdige Sakrament befinden, und zwar entweder nach römischer Sitte auf dem Hochaltar, und so wünschen wir es, oder nach altem deutschem Brauch (secundum vetustam Germaniae consuetudinem) an der linken Seite des Chores[27].

Eine 1629 zu Ypern gefeierte Synode sagt, wo ein neues Tabernakel angeschafft werden müsse, gezieme es sich, dasselbe auf dem Hochaltar anzubringen, was zugleich die wenigsten Kosten verursache und am würdigsten sei[28]. Eine Synode von

[19] C. 10 (Monach. 1591) 19.
[20] Tit. De eccl. (Hartzh. VIII, 564).
[21] C. 18 (l. c. 701).
[22] Tit. 8, n. 18 (l. c. 858).
[23] Tit. 5, c. 5 (l. c. VIII, 806).
[24] Tit. De fabric. eccl. (l. c. IX, 146).
[25] C. 5 (l. c. 269).
[26] C. 6, § 6 (l. c. 392).
[27] C. 15 (l. c. 448).
[28] Tit.: De sacr. n. 36 (l. c. 499).

Münster spricht 1655 es als ihren Wunsch aus, daß das Tabernakel mitten auf dem Hochaltar errichtet werde[29]. Die Hildesheimer von 1652 verordnet: Sacrarium sive tabernaculum sit splendidum, si fieri postet, in ipso altari majori aut capella alia ad hoc deputata ordinatum[30]. Die Paderborner von 1668 bestimmt, wo man noch kein Tabernakel habe, solle der Pfarrer sorgen, daß ein solches hergestellt werde, und zwar solle es entweder in der Mitte des Altares oder in der Wand neben demselben angebracht werden[31]. Die letztgenannte Verordnung ist besonders auch deshalb bemerkenswert, weil aus ihr hervorgeht, daß es selbst noch im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts in der Paderborner Diözese Kirchen gab, die keinerlei Tabernakel für das hhl. Sakrament hatten.

Die angeführten Synodalbestimmungen bekunden in aller Deutlichkeit, daß die Anschauung, welche in dem Altar, besonders aber im Hochaltar die würdigste und darum passendste Stätte zur Aufbewahrung des so erhabenen Sakramentes erkannte, auch in Deutschland festen Boden gewonnen und Wurzeln geschlagen hatte. Sie zeigen aber auch, daß dies die Wirkung des vorbildlichen Einflusses war, welchen römischer Brauch und römische Auffassung dort ausübten. Wiederholt wird ja in den fraglichen Verordnungen ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es mos romanus sei, das hhl. Sakrament auf dem Altare aufzubewahren. Die ersten Spuren jenes Einflusses machen sich schon im 16. Jahrhundert bemerkbar, stärker wird dieser nach Veröffentlichung des Caeremoniale episcoporum (1600) und des Rituale romanum (1614).

Bemerkenswert ist übrigens und muß hervorgehoben werden, daß von allen genannten Synoden nur zwei eine absolute Vorschrift, das Tabernakel auf dem Altar anzubringen, erlassen, die Synoden von Trient und Sitten, d. i. von zwei hart an Italien stoßenden und darum italienischer Beeinflussung in hohem Maße zugänglichen Diözesen. Die übrigen Synodalstatuten bezeichnen es bloß als geziemend oder als geziemender, das hhl. Sakrament auf dem Altar aufzubewahren, wünschen es lediglich. Das Allerheiligste in einem Sakramentshäuschen oder einem Wandschrank an der Evangelienseite des Chores zu bergen, war alter, legitimer Brauch in Deutschland, an den man sich unbedenklich halten konnte, den darum auch die Synoden zu beseitigen keinen Anlaß sahen. Zum wenigsten konnten sie, wie die Osnabrücker Statuten von 1628, seinen Fortbestand dulden (toleramus), zumal es große Schwierigkeiten gemacht hätte, die zum Teil mit hoher Kunst gearbeiteten Wandtabernakel und Sakramentshäuschen durch Altartabernakel, die auch nur annähernd gleich schön und würdig waren, zu ersetzen. Zudem schrieb das Caeremoniale episcoporum ausdrücklich vor, das Allerheiligste nicht auf dem Altar zu belassen, wenn der Bischof oder ein anderer feierlich an ihm zelebriere oder die Vespern halte, sondern es dann auf einem andern Altar oder an einem sonstigen entsprechend geschmückten Ort aufzubewahren[32]. Warum also nicht wenigstens in den Dom-, Stifts- und größeren Pfarrkirchen, in denen ein solcher Fall häufig eintrat, das Allerheiligste in einem weithin sichtbaren und als solches leicht erkennbaren Sakramentshäuschen bergen, besonders dann, wenn es so prächtig und so großartig ausgestattet war wie so zahlreiche der spätmittelalterlichen deutschen und niederländischen Sakramentshäuschen.

Das früheste deutsche Rituale, in welches die auf das Tabernakel bezügliche Rubrik des Rituale Romanum aufgenommen erscheint, ist das 1619 erschienene

[29] Tit. 6 (l. c. 823): Tabernaculum in medio, summi altaris erigi optamus.
[30] L. c. 806.
[31] Tit. 4, n. 6 (Hartzh. X, 150).
[32] L. 1, c. 12, n. 8.

Eichstätter Rituale; 1662 begegnet sie uns im Regensburger, 1671 im Würzburger; 1673 verordnet ein Freisinger, es sollten die steinernen Tabernakel, welche neben dem Hochaltar an der Wand angebracht seien, gelegentlich außer Benützung gesetzt und ein neues auf dem für die Aufbewahrung des hhl. Sakramentes bestimmten Altar errichtet werden[33]. Daß die Rubrik auch in das Mainzer Rituale bereits im 17. Jahrhundert Aufnahme erhielt, zeigt die Agende der Erzdiözese Mainz vom Jahre 1696. Die Münstersche Agende von 1712 gibt keinen Aufschluß über den Platz des Tabernakels, dagegen spricht die Kölner noch 1720 ersichtlich von einem Wand- und nicht von einem Altartabernakel, wenn sie am Schluß des Ritus der Austeilung der hl. Kommunion die Rubrik hat: Demum (nach Erteilung des Schlußsegens) in tabernaculum ea, qua par est reverentia, lumine praeeunte, inferat (sc. ss. sacramentum) et clave obseret. Das lumine praeeunte läßt daran keinen Zweifel. Denn wenn sich das Tabernakel auf dem Altare befand, so brauchte der Priester, der nach dem Segen noch oben mitten vor dem Altare stand, das hhl. Sakrament offensichtlich nicht unter Begleitung von Licht, das ihm vorausging, in das Tabernakel zu bringen; er hatte vielmehr nur nötig, die Türe des letzteren zu öffnen, wenn sie nicht schon offen war, und das Allerheiligste hineinzusetzen. In der Tat ließ im Dom zu Xanten der Dekan W. Boegel noch im Jahre 1714 an der Nordseite des Chores ein neues Sakramentshäuschen errichten, ein Beweis, daß zu Xanten, welches zur Kölner Erzdiözese gehörte, das hhl. Sakrament damals noch immer nicht auf dem Hochaltar, sondern in einem an der Chorwand angebrachten Tabernakel aufbewahrt wurde.

In der Diözese Ermland stand Ende des 16. Jahrhunderts nur in zwei Kirchen das Tabernakel auf dem Altar, in den übrigen war das Allerheiligste in einem Wandschrank oder in einem Sakramentshäuschen auf der Evangelienseite des Chores angebracht[34]. Im 17. wurde die Sache dort jedoch allmählich anders. An die Stelle der Wandtabernakel traten nun nach und nach Altartabernakel. So heißt es in den Visitationsakten von 1623 bezüglich der Pfarrkirche zu Gutstadt: Ciborium a cornu epistolae, ubi columnae priori fuit insertum, ad altare majus, cum id novum exstrueretur, translatum. Für die Domkirche zu Frauenburg wurde die Verlegung des Tabernakels auf den Hochaltar bei der Visitation von 1631 angeordnet. Das bisherige Wandtabernakel solle in Zukunft zur Aufbewahrung der hl. Öle und der Reliquien dienen[35].

Im Jahre 1616 verordnete die Provinzialsynode von Salzburg, es solle, wo und sobald das bequem geschehen könne, das hhl. Sakrament in einem mitten auf dem Hochaltar erhöht errichteten, geziemenden Tabernakel, das inwendig ringsum mit Seide auszukleiden sei, untergebracht werden[36]. Die Wirkung dieser Vorschrift zeigten schon 1617—1619 die Visitationsberichte der zum Salzburger Metropolitanverband gehörenden Diözese Seckau. Wir ersehen aus ihnen, daß das Allerheiligste damals in den allermeisten und besonders auch in den größten Kirchen des Bistums sich noch in einem Wandtabernakel befand. Diese Art der Aufbewahrung heißt darin die „gewöhnliche", „an dem gewohnten Ort", in loco ordinario, solito, ihr Ort aber wird näher bezeichnet mit dem stets wiederkehrenden Ausdruck in loco muro inciso, in fenestra (fenestella) muri, in columna muro adjacenti. Angebracht war er in fast allen Fällen a parte altaris summi dextera, d. i. neben der Evangelienseite des Hochaltares; nur einmal befand er sich neben der linken, d. i. neben der Epistelseite desselben (Heiligenkreuz bei Radkersburg)[37]. Überall erfolgte die Anweisung, es solle an Stelle des Wandschrankes auf dem Hochaltar ein Tabernakel für das hhl. Sakrament hergerichtet werden. Selbst zu Pettau, wo es ein reich mit vergoldetem Figurenwerk geschmücktes, bis zum Gewölbe reichendes Sakraments-

[33] A. Schmid, Der christl. Altar 336; F. Raible, Der Tabernakel 243.
[34] Zeitschrift III (1890) 171.
[35] Münzenberger-Beissel I, 113.
[36] C. 5 (Hartzh. IX, 269).
[37] Grazer Kirchensch. IX (1878) 69.

häuschen gab, sollte das geschehen, das Sakramentshäuschen freilich als Zierde der Kirche erhalten bleiben, während z. B. bezüglich des Wandtabernakels in der Klosterkirche zu Göß bestimmt wurde: Fenestra obstruatur caemento et pulchra imagine depingatur[38]. Ähnlich wie zu Pettau hielten die Visitatoren es zu Straßgang und Semriach, während sie zu Mautern verordneten, es solle das dortige Sakramentshäuschen auf den Friedhof gesetzt werden, um zur Aufnahme des Armenseelenlichtes zu dienen. Die Zahl der Kirchen, in denen die Visitatoren bereits ein Altartabernakel vorfanden, war noch sehr gering. Es gab ein solches nur in der Stadtpfarrkirche zu Graz, zu St. Johann im Sagathal, zu St. Veit am Vogau, in der Pfarrkirche zu Bruck, zu Allerheiligen bei Herbersdorf, zu Gradwein, zu St. Pankratzen, in der Stiftskirche zu Rottenmann und zu Frauenberg bei Admont[39].

Sehr lehrreich sind auch die Visitationsberichte der Diözese Breslau[40]. Aus den Berichten, welche sich aus dem Ende des 16. Jahrhunderts erhalten haben, geht hervor, daß ein Altartabernakel damals noch eine Ausnahme war. So wurde z. B. das Allerheiligste in der Stiftskirche zu Glogau auf dem Altare des hl. Fronleichnam, dem ersten Altare rechts vom Hochaltar, aufbewahrt[41]. In der Folge wird die Sache jedoch anders, wohl nicht zum wenigsten die Wirkung der Visitation von 1602, bei welcher der Visitator nach der für dieselbe festgestellten Ordnung auch zusehen sollte: Quo in loco conservetur eucharistia, an in medio altaris majoris vel alibi, ut ab ingredientibus possit ex pictura vel alio signo agnosci[42]. In den Visitationsberichten aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist nun oft von dem Altartabernakel die Rede. Bemerkenswert ist jedoch, daß in den Berichten von 1651 wiederholt angemerkt ist, es sei das Tabernakel noch nicht auf den Altar festgemacht[43]. Es weist das unmißverständlich darauf hin, daß die fraglichen Tabernakel eine neue Einrichtung waren. In den Visitationsprotokollen von 1687/88 erscheinen bereits die meisten Kirchen mit einem Altartabernakel ausgerüstet. Wenn Sakramentshäuschen und Wandtabernakel in ihnen erwähnt werden, so geschieht das gewöhnlich mit dem Zusatz, es sei darin vordem das Venerabile aufbewahrt worden.

Im 18. Jahrhundert wird es auch in Deutschland Regel, das Allerheiligste auf dem Altare aufzubewahren. Ausdrücklich vorgeschrieben wird das von der Kulmer Synode des Jahres 1745[44]. Die zahlreichen Hochaltäre, die im Stile des Barocks in der zweiten Hälfte des 17. und dann in noch weit größerer Zahl in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überall in Deutschland entstanden und manchen mittelalterlichen Altarschrein, der dem modernen Geschmack nicht mehr entsprach, verdrängten, waren regelmäßig mit einem Tabernakeleinbau versehen. So war auch in Deutschland die Praxis, das hhl. Sakrament in einem Altartabernakel zu bergen, im allgemeinen das geworden, als was sie von Benedikt XIV. in seiner Konstitution über das Altarkreuz bezeichnet wird, die vigens disciplina[45].

Im allgemeinen; denn hier und dort benützte man nach wie vor bis in das 19. Jahrhundert das Sakramentshäuschen zur Aufbewahrung des Allerheiligsten. Namentlich starb diese Praxis in der Kölner Kirchenprovinz niemals völlig aus. Kennt sie doch selbst noch das Kölner Provinzialkonzil von 1860; Tabernaculum sive scrinium pro ss. eucharistia asservanda, sive in altari positum sive

[38] Ebend.
[39] Ebend. 70.
[40] J. Jungnitz, Visitationsbericht der Diözese Breslau I—IV (Breslau 1902 f.).
[41] A. a. O. III, 6.
[42] A. a. O. I, 29. Der letzte Passus der Frage entspricht Tit. De cult. div. c. 1 der Breslauer Synode von 1592 (Hartzh. VIII, 387).
[43] Vgl. z. B. a. a. O. I, 149: Bukowitz, Ciborium altario nondum affixum, quod affigi ferramentis mandavi; 1653 Kierzno, tabernaculum pulchrum, sed nondum altari affixum; 168: Oppatow, tabernaculum nondum altari affixum u. a.
[44] C. 17 (Hartzh. X, 531).
[45] Bullar. Benedikt XIV. IV (Mechlin. 1826) 268.

extra illud in turri sacramentali exstructum, semper secundum canones et S. Rituum Congregationis decreta sit comparatum, heißt es im 30. Kapitel desselben[46]. Die Dekrete der Kölner Synode wurden von der Konzilskongregation genehmigt, doch erfolgte schon 1863 eine vom Papst ausdrücklich gutgeheißene Entscheidung der Ritenkongregation, welche durchaus verbot, das Allerheiligste anderswo als in einem auf dem Altar errichteten Tabernakel aufzubewahren. Den Anlaß zu ihr gaben Beschwerden, die aus Belgien, wo in einigen Kirchen das hhl. Sakrament in einem rechts oder links vom Altar befindlichen Wandschrank aufgehoben wurde, gegen eine derartige Praxis bei der Kongregation eingelaufen waren[47].

Die Entscheidung vom 21. August 1863 hat endgültig festgelegt, daß für die gewöhnliche Aufbewahrung des Allerheiligsten ohne Erlaubnis des Apostolischen Stuhles nur das auf dem Altare errichtete Tabernakel benutzt werden darf. Mit ihr ist daher die Praxis der Aufbewahrung der hl. Eucharistie nach einer Entwicklung von 18 Jahrhunderten zum Abschluß gelangt.

V. DER ALTAR UND DIE AUFBEWAHRUNG DES ALLERHEILIGSTEN IN DEN RITEN DES OSTENS

In den Riten des Ostens wird die Eucharistie nur aufbewahrt erstens für die Kommunion der Kranken und zweitens für die Präsanktifikatenmesse, welche an Werktagen der Fastenzeit gefeiert zu werden pflegt, und zwar im griechischen Ritus an den Mittwochen und Freitagen derselben sowie an den drei ersten Tagen der Karwoche[1]. Nur die mit Rom unierten Maroniten feiern die Präsanktifikatenmesse nicht; sie halten auch an den Wochentagen der Fastenzeit die gewöhnliche Messe, ausgenommen am Samstag, der für sie ein aliturgischer Tag ist. Die in den Präsanktifikatenmessen gebrauchten hl. Hostien werden am Sonntag vorher konsekriert. Aufbewahrt werden sie bis zu ihrer Verwendung in einem Behälter, der seinen Platz auf der Prothesis hat, einem zur Linken des Altares angebrachten Tisch, auf dem sonst die Opfergaben zur Meßfeier nach dem hierfür vorgeschriebenen Ritus vorbereitet werden. Von der Prothesis wird die hl. Hostie in der Präsanktifikatenmesse feierlich zum Altar übertragen, ähnlich wie sie im römischen Ritus am Karfreitag von dem sog. Heiligen Grab zum Altar gebracht wird.

Die für die Krankenkommunion bestimmte Eucharistie pflegt außer dem Notfall nur einmal im Jahre, und zwar am Gründonnerstag, konsekriert zu werden, ein Brauch, dessen schon Innocenz IV. 1254 in einem den griechischen Ritus betreffenden Schreiben[2] und noch weit früher ein Kanon Jakobs von Edessa (um 700) mißbilligend gedenkt[3]. Hinsichtlich des Ortes, an dem das

---

[46] Coll. Lacens. V (Freiburg 1879) 374.

[47] Analecta juris Pontif. 7 ser. IV 1 (1864) 628; W. Mühlbauer, Decreta auth. III 2 (München 1867) 363.

[1] An den übrigen Wochentagen fällt die Feier der Liturgie ganz aus (Maximilianus, Princeps Saxon., Praelectiones de liturgiis orient. I (Freiburg 1908) 88 f.).

[2] § 6 (Bullarium diplom. et privil. ss. Roman. Pontif. III [Augustae Taurin. 1858] 581): Eucharistiam in die coenae Domini consecratam usque ad annum, praetextu infirmorum, ut de illa videlicet ipsos communicent, non reservent.

[3] Assem. Bibl. orient. III 1 (Romae 1725) 244: Reprehensione digni sunt, qui poscunt oblationem feriae V mysteriorum et sabbati annuntiationis (sabbati sancti), oblationibus ceterorum dierum eam praeferentes, quoniam tam eorum quam reliquorum dierum oblationes pares sunt, quum idem mysterium in omnibus peragatur. Quamobrem non decet eas in annum conservari.

für die Kranken bestimmte hl. Sakrament aufbewahrt wird, herrscht in den Riten des Ostens keine einheitliche Praxis, doch befindet es sich gewöhnlich irgendwo im Altarraum. Bei den Griechen steht es in der Regel in einem tabernakelartigen Behälter eingeschlossen auf oder unmittelbar hinter dem Altare, doch ist es bei ihnen auch wohl im Scheitel des kleinen, auf der Mensa des letzteren errichteten ciboriumförmigen Überbaues in einer eucharistischen Taube schwebend aufgehängt[4]. Bei den nichtunierten Orientalen krankt die Art der Aufbewahrung des Viatikums an großen Mängeln und zeugt oft von wenig Ehrfurcht.

* Über die Weise, in der man im Mittelalter in den Riten des Ostens das Allerheiligste, sei es für die Präsanktifikatenmesse, sei es als Viaticum in der Kirche, aufbewahrte, liegen so gut wie keine Angaben vor. Simeon von Saloniki († 1429) sagt in seinen Antworten auf die Anfragen des Bischofs Gabriel von Pentapolis, es solle über dem Altar, und zwar an dessen Ostseite, also hinter ihm, aufgehängt werden[4a].

Für die Frage nach dem Ort, an dem man im 17. Jahrhundert bei den Griechen das Viatikum aufbewahrte, sind die Beobachtungen sehr lehrreich, welche der französische Gesandte bei der Pforte, Olier de Nointel, 1671 zu machen die Gelegenheit hatte. Im Kloster zu Mauromale fand er es in einer metallenen Pyxis auf der Ecke des Altares aufgestellt, desgleichen in der griechischen Kirche zu Baktchekhu. In einer Kirche zu Chalcedon hing die Pyxis mit dem hhl. Sakrament in einem Beutel an einem Nagel an der Wand des Sacrariums und ebenso verhielt es sich in einer Kirche auf der Insel Prota bei Konstantinopel. In der Kirche der Basilianer auf der Insel Prinkipo wurde der Behälter mit dem hhl. Sakrament an der rechten Seite des Altares aufbewahrt, in der Kirche des Sabasklosters auf der gleichen Insel befand er sich in einem Beutel aus goldgemusterter Seide, der hinter dem Altar in einer im Scheitel des Chores angebrachten Wandnische an einem Nagel aufgehängt war. In der Klosterkirche der Sabasmönche auf der Insel Calchit wurde das Viatikum ebenfalls in einer hinter dem Altare angelegten Mauernische aufbewahrt, doch war das Holzkästchen, in dem es ruhte, nicht in einen Beutel, sondern in ein Ciborium eingeschlossen. Im Muttergotteskloster auf derselben Insel hing die Pyxis mit dem hhl. Sakrament wie im Sabaskloster auf Prinkipo in einem Beutel an einem Nagel in einer Nische hinter dem Altar, desgleichen in der Demetriuskirche auf der Insel Prinkipo, in welcher die Nische jedoch links hinter dem Altar angebracht war. In der Kirche des Demetriusklosters zu Toussa an der kleinasiatischen Küste des Marmarameeres zog sich oben um den Altar an drei Seiten ein niedriges Geländer, in dessen Mitte sich ein Kreuz erhob. Bei dem Kreuz stand auf dem Altar die Pyxis mit dem Viaticum. In der Mariä-Himmelfahrts-Kirche auf Prinkipo war der Behälter mit dem hhl. Sakrament links vom Altar in einem Beutel aufgehängt. Die Beobachtungen des Gesandten zeigen, daß man zu seiner Zeit bei den Griechen die zur Spendung der Wegzehrung bestimmte Eucharistie zwar im Chorraum nahe beim Altar aufzubewahren pflegte, daß sie aber gewöhnlich nicht auf diesem ihren Platz hatte[5]. Die 1672 zu Jerusalem gegen die Kalvinisten gehaltene Synode bemerkt bezüglich der Aufbewahrung des Allerheiligsten nur, sie geschehe, wo es angehe, im Altarraum, *ἔνδον τοῦ ἁγίου βήματος*[6]. Wo sich der Behälter mit dem hhl. Sakrament in

[4] Maximilianus Princeps Saxoniae, Praelect. I 65, und Theologie und Glaube V (1913) 422.

[4a] Qu. 57 (Mg. 153, 909): *Καὶ ὑπεράνω πρὸς ἀνατολὰς τῆς θείας τραπέζης ἠωρημένον ἔχειν* (sc. viaticum).

[5] Relation du monsieur de Nointel in La perpétuité de la foy de l'église touchant l'eucharistie l. 8, ch. 4 et 5. III (Paris 1674) 586 ff.

[6] H. XI, 266. Wenn *βῆμα* hier mit altare übersetzt wird und demnach die lateinische Übersetzung die Synode sagen läßt, das hhl. Sakrament werde, wo das möglich sei, auf dem Altar aufbewahrt, so ist das irrig.

demselben befand, ob auf dem Altar, ob hinter ihm, ob in einer Nische, davon schweigt die Synode[7], wahrscheinlich, weil es in bezug hierauf eine einheitliche Übung nicht gab.

DRITTES KAPITEL

DIE AUFBEWAHRUNG DES ALLERHEILIGSTEN DURCH AUFHÄNGEN OBERHALB DES ALTARES

Der Altar kann an sich in dreifacher Weise zur Aufbewahrung des hhl. Sakramentes benutzt werden. Dasselbe wird entweder schwebend über ihm aufgehängt oder in einem auf der Mensa aufgestellten Behälter, Tabernakel, geborgen oder endlich in einer im Stipes angelegten Nische untergebracht. Die dritte Art der Aufbewahrung bleibt hier außer Betracht. Sie mag im späten Mittelalter, als man den Altar gern mit einer zur Aufbewahrung der Meßutensilien und Reliquien dienenden Nische versah, hier oder da Brauch gewesen sein, doch war sie jedenfalls nur Ausnahme und Notbehelf[1].

Als Beispiel eines Altares, in dessen Stipes das hhl. Sakrament aufbewahrt wurde, wird der ehedem hinter dem Hochaltar von Notre-Dame zu Paris liegende Altar des Ardents genannt. Er wurde 1699 zerstört. Das hierüber abgefaßte Protokoll besagt: Dessous était ce lieu dit le conditoire, fermant à clef une porte de petits balustres à jour à deux battants, dans les armoires duquel on servait tout le ministère de la grande messe et au fond duquel, dans le milieu, était un petit tabernacle doublé en dedans de brocard d'or et d'argent à fond rouge, où on mettait le Saint-Sacrement, qu'on y portait en céremonie par le côté de l'Évangile, les deux thuriféraires l'encensant continuellement marchant à reculons[2].

Die schwebende Aufbewahrung des Allerheiligsten durch Aufhängen über dem Altare nannte man in Frankreich in nachmittelalterlicher Zeit suspensio, suspension. Ob sie diesen Namen dort auch schon im Mittelalter führte, muß dahingestellt bleiben[3].

I. ALTER DES BRAUCHES. SEINE VERBREITUNG IM MITTELALTER. SEINE DAUER

Der Brauch, das hhl. Sakrament schwebend über dem Altare aufzubewahren, ist mit Sicherheit schon für den Ausgang des ersten Jahrtausends bezeugt. Erinnert sei an die columba argentea, welche Frodo in der Kathedrale zu Auxerre hängend über dem Hochaltare anbringen ließ ad corpus D.N. Jesu Christi conservandum, an die pyxis auro et argento cum corpore Domini, welche in dem von Bischof Gebhard von Konstanz errichteten Ciborium des Hochaltares der Petershausener Kirche hing, sowie an die pixis de onichini, in qua servatur corpus dominicum pendens super altare, welche Heinrich d. Hl.

---

[7] Rohault de Fleury gibt (La messe V, Tfl. 384) einige runde, aufklappbare, mit Bildwerk verzierte Kapseln, sog. Panagiae, wieder, in denen man, wie er sagt (S. 94), die Eucharistie auf Reisen mitnahm. Doch ist diese Angabe unzutreffend. Es war nicht konsekriertes Brot, was man in den Kapseln mitführte, sondern bloß gesegnetes Brot, nicht das hl. Sakrament, sondern nur ein Sakramentale. (Vgl. Simeon Thessal., De sacra precatione c. 357 (Mg. 155, 661 f.) und Jacobus Goar, Euchologion (Paris 1647) 865 f.

[1] Über die Bestimmung der Lütticher Synode von 1287: Corpus Domini in honesto loco sub altari vel in armariolo custodiatur, vgl. oben S. 586, Note 36.

[2] Jul. Corblet, Hist. du sacr. de l'eucharistie I (Paris 1885) 553.

[3] Dem Glossarium mediae et infimae latinitatis des Du Cange ist er unbekannt.

dem Kloster des hl. Vitonus zu Verdun schenkte[4]. Ältere klare und verlässige Zeugnisse liegen aber für das Abendland nicht vor[5]. Insbesondere war das regnum de argento purissimo cum tintinnabulis habentem in medio crucem cum palumba, welches Papst Sergius II. (844—847) der Basilika der hl. Silvester und Martinus spendete, wohl nur eine der bekannten Zierkronen, die am Ciborium des Altares, an der den Altarraum abschließenden pergula, zwischen den Arkaden des Schiffes oder von der Decke herab als Schmuck des Innern aufgehängt wurden[6].

Seit der Wende des ersten Jahrtausends hören wir sehr oft von der Praxis, das hhl. Sakrament schwebend über dem Altare aufzubewahren. Es war das eine Gepflogenheit, die besonders in Frankreich und in England sich weiter Verbreitung erfreute.

So befand sich zu Cluny im 11. Jahrhundert das hhl. Sakrament in einer pixis corticea, die in eine ständig über dem Altar hängende goldene Taube eingeschlossen war, maxime propter infirmos, ut quidquid de eis evenerit, viaticum sit in promptu[7]. Auch im 14. Jahrhundert bestand zu Cluny der Brauch noch, nur lag das Allerheiligste nicht mehr in einer pixis corticea und einer Taube. An die Stelle der ersteren war nach dem Inventar von 1382[8] ein viereckiges mit Edelsteinen besetztes, goldenes Kästchen, an Stelle der Taube ein goldenes gleichfalls reich mit Edelsteinen besetztes Gefäß getreten, das mitten in einem kostbaren Reifen aus vergoldetem Silber hing.

In einem dem 12. Jahrhundert entstammenden Ordinarium der Kathedrale zu Laon lesen wir: Desuper (über dem Altar) pendet aurea corona cum vasculo, in quo corpus Christi reponitur[9]. Ein Inventar der Kathedrale zu Arras aus dem 12. Jahrhundert verzeichnet eine goldene Pyxis, welche der Schatzmeister Everardus zum Zwecke der Aufbewahrung des Leibes des Herrn über dem Altar aufgehängt hatte[10]. Über dem Hochaltar der Kathedrale zu Angers ließ Bischof Normand de Doué (1148—1153) eine Pyxis von wunderbarer Arbeit zur Aufnahme des Allerheiligsten anbringen. Seit 1497 außer Gebrauch, wurde sie 1507 zur Anfertigung einer silbernen Statue des hl. Mauritius verwendet[11]. Das Inventar der Kathedrale von Amiens aus dem Jahre 1347 vermerkt unum tabernaculum argenteum deauratum cum cupa (hier Baldachin), in medio cujus pendet super altare in magnis sollemnitatibus, in quo reponitur corpus Christi[12].

Im Inventar von St-Pierre zu Lille von 1397 heißt es: Item le couppe d'argent, au laquelle on met le corps N. S. pendant au grant autel, pesant 5 marcs et demy, vaut 37 frans et 10 s. fl.[13]. In den Grenobler Visitationsprotokollen von 1404 lesen wir: Corpus Christi tenetur supra altare in quadam parva bustia latoni in quodam parvo tabernaculo, pendente ad quamdam cordulam sine clave[14], in denjenigen von 1458: Visitavit corpus Christi repositum in quodam vase cupreo bene honesto supra altare ad modum unius lampadis et bene stat[15]. In einem Inventar von St-Amé zu Douai aus

---

[4] Vgl. oben S. 584.

[5] Vgl. oben S. 585.

[6] L. P. n. 492 (Duch. II, 95).

[7] Udalrici Consuet. Cluniac. monast. l. 1, c. 8 und l. 2, c. 30 (M. 149, 653 723). Unklar ist, was corticea bedeutet. Daß man das Allerheiligste in eine aus Baumrinde gemachte Pyxis legte, während die Taube, in welche diese eingeschlossen war, aus Gold bestand, scheint nicht recht wahrscheinlich.

[8] Revue XXXI (1888) 199.

[9] Chevalier, Laon 44.

[10] Dehaisnes Doc. I, 45.

[11] Roh. V, 72.

[12] Mémoires de la Soc. des Antiq. de Picardie X (1850) 259. Die cupa, der Baldachin des tabernaculum, wurde, nach der Angabe des Inventars zu urteilen, je nach den Tagen gewechselt.

[13] Dehaisnes Doc. 754.

[14] U. Chevalier, Visites pastor. des évêques de Grenoble 59.

[15] Bullet. mon. XXIV (1858) 65.

dem Jahre 1470 finden wir die Angabe: Item le cibole d'argent doré pendant à la croche devant le grant autel, ouquel repose le corps N. S., dedans le quel il y a une petite custode en manière de salière d'argent doré[16]; ein Inventar der Ste-Chapelle zu Paris von 1367 zeigt den Eintrag: Quaedam cupa auri, ubi reconditum est s. sacramentum una cum tabernaculo argenti deaurato suspenso tribus catenis argenteis[17].

Was den Brauch in England anlangt, so berichtet z. B. Matthäus Parisiensis in den Chronica majora zum Jahre 1140, es sei in der Messe, welcher König Stephan vor der Schlacht bei Lincoln beiwohnte, der Strick gerissen, an dem die Eucharistie über dem Altar hing und diese infolgedessen herabgefallen, ein Vorzeichen des Sturzes des Königs, der in jener Schlacht gefangen genommen wurde[18]. Gervasius von Canterbury erzählt, Erzbischof Richard († 1184) habe 1180 am Charsamstag nach der Feuerweihe bei seinem Einzug in den neuen Chor an der Tür der Kirche aus der Hand eines Mönches pixidem cum eucharistia quae desuper majus altare pendere solebat, in Empfang genommen und sie zum Hochaltar des neuen Chores getragen[19]. Von Abt Robert von St. Albans († 1166) melden die Gesta abbatum s. Albani: Eucharistiam vase pretioso et corona argentea collocavit, d. i. er hing die Eucharistie in einem kostbaren Gefäß in einer silbernen Hängekrone auf. Sein Nachfolger aber, Abt Simon († 1183), ließ durch den Meister Balduin anfertigen unum vasculum, speciali admiratione dignum ex auro obrizo et fulvo, adaptatis et decenter collocatis in ipso gemmis impretiabilibus diversi generis, ad reponendam eucharistiam, supra majus altare martyris suspendendum[20].

Interessante Angaben über den Brauch enthalten auch die Visitationsberichte von Salisbury von 1220 und 1222. So wird in ihnen bei der Kirche zu Hurst vermerkt: Pixis dependens supra altare cum eucharistia de opere Lemovicensi, bei der zu Mere: Una pixis eburnea, dependens supra altare, bei der Kirche zu Horningham: Pixis lignea in tabernaculo (Zelt) serico dependens ultra altare continens eucharistiam. In der Kathedrale fand sich vor corona una argentea cum cathenis tribus argenteis cum columba ad eucharistiam[21]. Das Register von Exeter verzeichnet als Stiftung eines gewissen Heinrich von Chichester una cuppa deaurata, pendens ultra majus altare cum corpore dominico. Da dieselbe gestohlen wurde, schenkte Bischof Grandisson († 1369) eine neue[22]. Abt Godfried von Croyland stiftete um 1290 der Kathedrale zu Peterborough für den Hochaltar unam cupam de argento et deauratam cum tribus argenteis catenis et circulo argenteo et deaurato et intra capsulam argenteam et deauratam pro corpore Christi reponendo[23]. Im Inventar der St. Paulskathedrale zu London von 1291 sind verzeichnet: Una cupa argentea deaurata cum opere levato de leunculis et aliis bestiis cum cathena argentea appensa ad usum eucharistiae appendendae ultra altare in festis de dono H. regis, item una pixis argentea cum opere cocleato et cathena argentea[24]. Eine der beiden Pyxiden wurde an hohen Festtagen benutzt, die andere wohl an gewöhnlichen Tagen. In der Kathedrale zu Lincoln gab es im 15. Jahrhundert für das Allerheiligste drei zum Aufhängen eingerichtete Pyxiden: Unus pyxis eburneus, ligatus subtus et superius cum argento habens in cooperculo summitatem ad modum campanilis (mit turmhelmförmigem Deckel) de argento deaurato et superius habet unum annulum pro suspensione ejusdem; item unus pyxis magnus de argento pro corpore Christi imponendo, habens unum pedem rotundum cum rosario chaced (graviert) et similiter est chaced

[16] Dehaisnes Doc. 545.

[17] Bullet. mon. a. a. O. 441.

[18] Chron. maj. II (London 1874) 172.

[19] De combustione et reparatione Cantuar. eccl. (London 1879) 23.

[20] Gesta abb. s. Albani (London 1867) 179 190.

[21] Vetus registrum Sarisber. (London 1883) I, 281 f.; II, 129. Nicht in allen Kirchen war das Allerheiligste schwebend über dem Altar aufgehängt. Zu Hull (a. a. O. I, 312) gab es nicht einmal eine Pyxis zur Aufbewahrung desselben; es wurde hier in eine seidene Bursa gelegt

[22] Ordinale Exoniense II (London 1909) 548.

[23] J. Sparke, Hist. Anglic. SS. (London 1732) 170.

[24] Dugdale, Histor. of St. Pauls cath. (London 1818) 310.

subtus le bolle (Knauf) et in le bolle et super summitatem de le bolle habet unum annulum vertibilem; item unus pyxis pendens super summum altare de argento deaurato exterius, sed non interius et est planae fabricae[25]. In der St. Georgskapelle zu Windsor fand sich 1385 una pixis nobilissima eburnea, garnita cum laminibus argenteis deauratis, cum pede pleno leopardis et lapidibus pretiosis habens cooperto-rium argenteum deauratum cum bordura de saphiris, in cujus summitate stat figura crucifixi cum Maria et Johanne, garnita cum perlis, cum tribus cathenis in pomello argenteo deaurato et una longa cathena, per quam dependet et extat longitudinis 3 virgarum, item una pixis de cupro pro corpore Christi imponendo cum cathena de cadem secta cum duobus canapis (Baldachinchen) viz. majore et minore[26]. Ein Inventar der Kathedrale von Aberdeen aus dem Jahre 1496 schreibt: Item unum cowp argenteum deauratum pendens coram magno altari pro eucharistia[27].

Die Praxis, das hhl. Sakrament schwebend über dem Altar aufzubewahren, war, wie früher gesagt wurde, in England so verbreitet, daß Lyndwode sie in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gegenüber der von ihm in Holland und Portugal beobachteten Gepflogenheit, den Leib des Herrn in einem Wandschrank zu bergen, ausdrücklich den „englischen Brauch", „englische Gewohnheit" nennt, die zwar insofern empfehlenswert sei, als sich bei ihr besser das Allerheiligste zur Anbetung darstelle, aber nicht empfehlenswert, weil sie wenig Sicherheit gegenüber frevlerischen Händen für dasselbe biete[28]. Es kann deshalb auch nicht auffallen, daß der vierte Artikel der Devonshirer Insurgenten, die sich 1549 gegen die Einführung der kirchlichen Neuerungen erhoben, die Forderung stellte: We will have the sacrament hang over the altar and there to be worshipped[29], und daß Bischof Bonnar von London in einer von ihm nach der kirchlichen Restauration unter Maria 1554 verfaßten Instruktion die Archidiakone anweist, dafür zu sorgen, daß das hhl. Sakrament mit Ehrfurcht empfangen, in eine Pyxis gelegt und über dem Altar aufgehängt oder sonst an einem schicklichen Ort aufgestellt werde[30]. Daß der Brauch in England eine sehr alte, seit urdenklicher Zeit bestehende Einrichtung war, erhellt aus der Antwort, welche Dr. Cox auf die ihm vorgelegte Frage: When the hanging up the first began, die Antwort gab: When it began, I cannot tell[31]. Daß er aber noch zur Zeit der Einführung der Neuerungen dort in Blüte stand, ergibt sich aus des Thomas Becon († 1570) Spottschrift auf die Messe, in der er mit Bezug auf das über dem Altar aufgehängte hhl. Sakrament sagt: Ye go unto the midst of the altar and looking up to the pyx, where ye think your God to be and making solemn courtesy like womanly Joan e say the Gloria in excelsis — ye make solemn courtesy to your little idol that hangeth over the altar[32].

Daß es im späteren Mittelalter auch in Spanien hier und dort Brauch war, den Leib des Herrn über dem Altar schwebend aufzubewahren, bekunden zwei Holzkästchen des Museums zu Vich, die einst dazu benutzt wurden (Tafel 356). Sie haben einen satteldachförmigen Deckel, der in der Mitte des Firstes noch den Eisenring zeigt, mittels dessen sie aufgehängt wurden. Ein kräftiges Schloß gestattete, die Kästchen zu verschließen. Eines hat eine Länge von 13 cm, eine Höhe von 10½ cm und eine Breite von 6 cm. Es ist rot bemalt und mit Schildern in Gelb und Rot auf blauem Grund sowie mit leichtem Rankenwerk in Gelb verziert. Das zweite ist 19 cm lang, 7 cm breit und 13 cm hoch, weiß angestrichen und mit blauem, heute fast ganz verschwundenem Ornament geschmückt. Durch Vertiefung der Höhlung wurde es in späterer Zeit in einen Behälter für die Gefäße mit den hl. Ölen um-

[25] Archaeologia LIII$_1$ (1892) 3.
[26] Monast. angl. VIII, 1365.
[27] Registrum episc. Aberdon. II (Edinburgh 1845) 167.
[28] Vgl. oben S. 588.
[29] Dom Gasquet, Parish life in medieval England (London 1907) 46.
[30] Jer. Collier, Ecclesiastical history of Great Britain, Collection of records n. 22, II (London 1714) 86.
[31] Gilb. Burnet, The history of the reformation of the church of England V (Oxford 1865) 214.
[32] Dom Gasquet a. a. O.

gewandelt. Übrigens mag die Praxis, das Allerheiligste aufgehängt über dem Altare aufzubewahren, in Spanien wohl kaum sehr verbreitet gewesen sein.

In Italien war der Brauch, wie es scheint, nicht sonderlich heimisch[33]. Immerhin kam es auch dort in der zweiten Hälfte des Mittelalters vor, daß man das hhl. Sakrament über dem Altar aufhing. Das bekunden nicht nur einige eucharistische Tauben, die sich in der ehemaligen Abteikirche zu Frassinoro bei Modena, in S. Nazaro zu Mailand und in S. Sepolcro zu Barletta bis heute erhalten haben, es erhellt das auch aus einer interessanten Notiz in Bernards de Bessa Katalog der Generalminister des Franziskanerordens, vorausgesetzt, daß der Verfasser, der unter anderm auch Kustos zu Cahors war, bei derselben nicht lediglich französische Verhältnisse im Auge hat. Der Generalminister Johannes Parvus (1227—1232) hatte im Generalkapitel vorgeschrieben, den Leib des Herrn in einer silbernen oder elfenbeinernen Pyxis innerhalb eines wohlverschlossenen Behälters aufzubewahren, da nichts im Himmel und auf Erden eine solche Verehrung erheische wie das hhl. Sakrament. Die Notiz beklagt nun, daß man unbekümmert um diese Anordnung das Allerheiligste über dem Altar aufhänge, so daß es bisweilen entweder nicht herabgelassen werden könne, weil der Strick, an dem es hänge, sich verfangen habe, oder unter Ärgernis und Gefahr herabfalle, weil derselbe schadhaft geworden und zerrissen sei[34].

Kein genügender Beweis, daß man auch wohl in Italien das hhl. Sakrament schwebend über dem Altar aufbewahrt habe, ist der Ring, der an der Kreuzung der Kuppelanker des Hochaltarciboriums in der Kathedrale zu Ferentino angebracht ist[35]. Denn dieser Ring kann sehr wohl zu einem andern Zwecke, etwa zum Aufhängen einer Lampe oder einer Votivkrone, gedient haben, wie solche noch im 12. Jahrhundert gern über Altären angebracht wurden. Auf einem Fresko des 13.—14. Jahrhunderts ist, wie es scheint, das hhl. Sakrament hangend über einem Altar dargestellt in der Apsis des linken Nebenchörchens der Kathedrale zu Piacenza. (Tafel 357).

In Deutschland fanden wir den Brauch, das Allerheiligste über dem Altar aufgehängt aufzubewahren, bereits in den Casus monasterii Petrihusiani erwähnt[36]. Daß er auch in der Laurentiuskirche zu Lüttich bestand, erfahren wir aus des Rainerius Schrift De casu fulminis super ecclesiam s. Laurentii[37], in der uns erzählt wird, wie der Blitz 1182 in die Kirche einschlug, und welche Schäden er dabei anrichtete. Zu diesen gehörte nämlich, wie wir hören, auch, daß er die eiserne Kette zum Schmelzen brachte, an der die silberne Pyxis, die den Leib des Herrn enthielt, über dem Altar aufgehängt war, und daß die Pyxis infolgedessen auf den Altar herabfiel. Das Gefäß selbst hatte nur wenig gelitten; es hatte nur ein kleines Löchlein erhalten. Auch die drei hl. Hostien, die es barg, waren gut erhalten geblieben, nur waren sie etwas gebräunt.

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts begegnet uns der Brauch in dem Dom zu Prag, wo nach den Inventaren von 1354 und 1355 das hhl. Sakrament für die Kranken in einer Pyxis lag, die über dem Altar der Wenzelskapelle hing. Pixis aurea cum columba deaurata, pendens ad sanctum Wenceslaum super aram pro reservatione corporis Christi, heißt es im Inventar von 1354, pixis aurea cum columba

[33] Wenn in einem Inventar der Basilika von Monza aus dem Jahre 1275 unter den Kostbarkeiten derselben auch eine columba argentea genannt wird (Bullet. mon. XLVI [1880] 632), so fehlt nicht nur jede Andeutung, daß selbige zur Aufbewahrung der Eucharistie diente, es scheint solches auch durch den Charakter der übrigen Gegenstände, denen die columba eingereiht ist, ausgeschlossen.

[34] Archiv für Literatur und Kirchengesch. des Mittelalters VI (1892) 16.

[35] Auch das Hochaltarciborium von S. Niccola zu Bari zeigte früher an der Kreuzung der Kuppelstangen einen Ring. Er wurde jedoch, wie mir der Grande Priore Msgr. Taeggi sagte, bei der letzten Restauration des Ciboriums entfernt.

[36] Vgl. oben S. 584.

[37] M. G. SS. XX, 612.

desuper, pendens super altare in capella s. Wenceslai, in qua reservatur corpus dominicum pro infirmis. Die Taube, von der hier die Rede ist, bildete wahrscheinlich den Halter, an dem die Pyxis befestigt war. Das hhl. Sakrament ruhte, wie die Inventare von 1387 und 1420 lehren, in zwei kleineren silbernen Behältern, innerhalb der Pyxis: Una pixis aurea cum aliis pixidibus duabus argenteis ab intra, in quibus reservatur corpus dominicum (1387); una pixis aurea magna pro corpore Christi, quae continet in se duas alias (1420)[38]. Im Jahre 1420 wurde die Pyxis mit andern Kostbarkeiten aus dem Dom weggenommen und zusammen mit diesen nach dem Schloß Karlstein gebracht[39]. Von da an verschwindet sie aus den Inventaren und der Geschichte.

Weitere Belege, daß im späteren Mittelalter auch in Deutschland die Praxis, das hhl. Sakrament über dem Altar schwebend aufzubewahren, nicht unbekannt war, bieten verschiedene mittelalterliche eucharistische Tauben, die sich dort erhalten haben, da ja diese über dem Altar aufgehängt zu sein pflegten. Es gibt solche in der ehemaligen Stiftskirche zu Münstermaifeld (Regb. Koblenz)[40], im Dom zu Salzburg, in der Stiftskirche zu Göttweig, im Hofmuseum zu Wien, im Fürstlich Hohenzollerschen Museum zu Sigmaringen[41] und im Kestner-Museum zu Hannover[42], welch letzteres auch eine einst zur Aufbewahrung der Eucharistie dienende, mit Hängevorrichtung versehene romanische Pyxis deutscher Herkunft besitzt. Im ganzen war aber allem Anschein nach auch in Deutschland der fragliche Brauch nur wenig verbreitet und wohl nur sehr vorübergehend[43].

In England machte die kirchliche Umwälzung im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts der Praxis, das Allerheiligste über dem Altar aufgehängt aufzuheben, ein Ende. Mit der Leugnung von Christi fortdauernder Gegenwart im hhl. Sakrament hatte es ja auch keinen Zweck und Sinn mehr, dieses aufzubewahren. In Italien, Spanien und Deutschland, wo sie nach dem vorhin Gesagten wohl stets wenig verbreitet war, dürfte sie schon vor Ablauf des Mittelalters außer Übung gekommen sein. Ganz anders verhielt es sich dagegen in Frankreich.

In Ste-Radegonde zu Baignes (Charente) und in Notre-Dame zu La Rochelle (Charente-Infér.) war es noch im 18. Jahrhundert Sitte, die Eucharistie, in einer Taube eingeschlossen, über dem Altar aufzuhängen[44]. Zur Zeit des J. B. Thiers († 1703) herrschte der gleiche Brauch noch in der Kirche der Franziskaner und Dominikaner zu Rodez, in St-Maur-des-Fossés bei Paris und in der Prioratskirche Ruffec bei Le Blanc (Indre)[45], im Prämonstratenserkloster St-Paul bei Sens aber hatte er erst kurz vorher ein Ende gefunden[46]. In einem Kästchen aus vergoldetem Silber hing damals über dem Altar das Allerheiligste in der Prioratskirche Bologne bei Chambord (Loir-et-Cher)[47].

---

[38] A. Podlaha und E. Sittler, Chrámovy poklad u sv Víta v Praze (Prag 1903) IV XVI XXXII LX.

[39] Vgl. das Verzeichnis der nach Karlstein gebrachten Gegenstände a. a. O. LXII. Von der Pyxis heißt es in ihm: Monstrantia aurea, in qua corpus Dominicum servatur et in eadem duae pixides argenteae.

[40] Sie wurde in der Barockzeit unter dem Deckel der Kanzel angebracht und entging auf diese Weise dem Untergang; um 1887 wurde sie wieder entdeckt.

[41] Die Taube stammt aus dem Dom zu Erfurt; später wurde sie als Weihrauchsbehälter gebraucht, zu welchem Ende die auf ihrem Rücken befindliche Mulde, in der die hl. Hostien gelegen hatten, herausgebrochen wurde (W. E. Giefers, Praktische Erfahrungen und Ratschläge [Paderborn 1873] 156).

[42] Die Taube soll aus Hildesheim oder dem Hildesheimischen kommen.

[43] Den jüngeren Titurel als Zeugen für den Brauch anzuführen, geht nicht an. Wie man auch seine nicht gerade klare Schilderung in Str. 334 und 335 versteht, von des Allerheiligsten Aufbewahrung über dem Altar ist in ihr keine Rede.

[44] Cholet, Cartulaire de Baignes 27 und n. 47 342 bei E. Rupin, L'oeuvre de Limoges 237.

[45] Dissertat. sur les principaux autels (Paris 1688) 204.

[46] A. a. O. 205. [47] Ebenda.

Le Brun-Desmarettes fand das hhl. Sakrament über dem Altar aufgehängt noch in der Kathedrale zu Angers, in St-Julien, St-Maurille und St-Pierre daselbst, in St-Luperce bei Chartres, in der Abteikirche zu Marmoutier, in der Kathedrale und in St-Martin zu Tours, in St-Cyran-en-Brenne, in der Kathedrale zu Bourges, in St-Étienne und Ste-Seine zu Dijon, in der Kathedrale zu Sens, in der Kathedrale zu Le Mans, in Notre-Dame zu Chartres, zu Port-Royal, in Notre-Dame zu Paris, in der Kathedrale und in St-Ouen zu Rouen[48]. In einer Taube lag es in St-Julien zu Angers und in St.-Luperce, in den übrigen Kirchen in einer Pyxis oder in einem Ciborium.

Daß die Sitte im 18. Jahrhundert auch noch in der Kathedrale zu Auxerre bestand, zeigt ein Kupferstich des 1738 gedruckten Missales von Auxerre[49]. Zu Nantes wurde sie 1638 gelegentlich der bischöflichen Visitation abgeschafft und die Verordnung erlassen, fortan das Allerheiligste in einem Tabernakel aufzubewahren, um der Gefahr vorzubeugen, daß die Pyxis mit ihrem heiligen Inhalt herab und zur Erde falle[50]. Zu Albi fand der Brauch dagegen bei der Visitation von 1698 so wenig Beanstandung, daß er sich hier sogar erhielt, bis die Revolution ihm ein Ende bereitete[51]. Bischof Franz de Clermont von Noyon (1661—1701) stellte es in seiner Diözese frei, ob man das hhl. Sakrament in einem auf dem Altar errichteten Tabernakel unterbringen oder in einem Ciborium über dem Altar aufhängen wolle. Nur mußte im zweiten Falle die Vorrichtung zum Herablassen des Ciboriums mit ebenso sicherm Verschluß versehen sein wie das Tabernakel[52]. Selbst das 1783 von Bischof Franz Joseph de la Rochefoucauld veröffentlichte Rituale von Beauvais läßt noch die Wahl, das Allerheiligste in ein Tabernakel einzuschließen oder unter einem Baldachinchen über dem Altare aufzubewahren: Ut autem decenter servetur panis eucharisticus, vel suspendatur ciborium, in quo reconditur, super altare majus sub papilione ornato vel tabernaculo recondatur[53].

In der Kathedrale zu St-Pol de Léon (Tafel 351) und in St-Vorles zu Chatillon-sur-Seine (Tafel 351) steht noch heute der Krummstab, an dessen Krümme der Behälter mit dem Allerheiligsten vordem aufbewahrt war, an der Rückseite des Hochaltares, als Beweis, daß die Sitte, das hhl. Sakrament schwebend über dem Altar aufzubewahren, sich dort bis in das 19. Jahrhundert erhielt. Zu St-Thibault bei Semur (Côte-d'Or) war er am Hochaltar noch 1846 vorhanden[54].

In der Kathedrale zu Reims dauerte der Brauch bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts[55]. In der Kathedrale zu Amiens hat er sich bis zur Stunde erhalten. Im Jahre 1878 wurde seine weitere Beibehaltung sogar ausdrücklich durch die Ritenkongregation gestattet. Übrigens wird heute dort nur mehr eine Hostie über dem Altare aufbewahrt, die zweimal im Monat erneuert wird, in feierlicher Weise an jedem ersten Sonntag des Monats, ohne besondere Feierlichkeit in der Zwischenzeit. Das über dem Hochaltar aufbewahrte Allerheiligste dient darum auch nicht mehr zur Austeilung der hl. Kommunion oder als das Viaticum, sondern lediglich dem Zwecke der dauernden Vergegenwärtigung des hhl. Sakramentes und der Anbetung desselben.

II. DIE BEHÄLTER ZUM AUFHÄNGEN DES ALLERHEILIGSTEN

1. Pyxiden. Als Behälter, in dem man das Allerheiligste über dem Altare aufhing, diente entweder eine Pyxis oder eine sog. eucharistische Taube, ein Gefäß, das die Gestalt einer Taube hatte.

---

[48] Voyages liturgiques de France (Paris 1723) 81 102 103 104 105 114 121 139 140 155 157 162 221 226 234 244 275 386.

[49] Abb. in J. Wickham Legg, Ecclesiological essays (London 1905) Tfl. 16.

[50] Mémoires de la Soc. archéol. de Nantes IV, 98.

[51] Grazer Kirchenschmuck XX (1889) 104.

[52] Bullet. monum. XXIV (1858) 607.

[53] A. a. O. 608.

[54] Abb. und Beschr. in Annales archéol. V (1846) 192 und Tfl. 2, Fig. 2. Ob er sich auch jetzt noch an seiner Stelle befindet, ist mir nicht bekannt.

[55] Prosper Tarbé, Notre-Dame de Reims (Reims 1852) 125 nebst Abb. des Baldachins, unter dem der Behälter mit dem Allerheiligsten aufgehängt war.

Die Pyxis hatte mancherlei Formen. Es gab runde, viereckige, polygonale und ovale Pyxiden, Pyxiden mit flachem Deckel, mit satteldachartigem sowie mit kegel- oder pyramidenförmigem Deckel, Pyxiden ohne Fuß und Pyxiden von der Art unserer heutigen Ciborien. Die Pyxis war wohl meist unmittelbar an der Schnur befestigt, an der sie aufgehängt war. Sie hatte zu dem Ende auf der Spitze ihres Deckels einen festen oder beweglichen Ring, mittels dessen sie an einem Haken, mit dem die Schnur versehen war, angebracht wurde.

Es haben sich aus dem Mittelalter noch einige solcher Pyxiden erhalten. Tafel 352 gibt eine Pyxis dieser Art wieder, welche sich im Bargello zu Florenz befindet. Sie ist zylinderförmig, aus Kupfer gemacht und vergoldet. Auf ihrem kuppelförmigen Deckel sitzt ein mit Blättern besetzter kräftiger Knauf, der oben eine Öse mit beweglichem Ring trägt. Der Deckel ist durch ein Scharnier mit der Pyxis verbunden; verschlossen wird er mittels einer Öse und eines Stachels. Als Schmuck zeigt die Pyxis die Halbfiguren von Aposteln unter gedrückten romanischen Bogen, der Deckel Brustbilder von Aposteln in Halbkreisen. Alles Ornament ist lediglich graviert. Die Pyxis dürfte um 1200 entstanden sein.

Ein anderes Beispiel gibt es im Viktoria- und Albert-Museum zu London. Es ist gleichfalls aus vergoldetem Kupfer hergestellt und zylinderförmig. Auf dem leicht gewölbten Deckel sitzt ein kleiner Knauf, auf dem ein fester Ring angebracht ist. Auf dem Zylinder sind vier Medaillons mit den Halbfiguren Melchisedechs, Abrahams, Isaaks und Jakobs eingraviert. Der Raum zwischen den Medaillons ist schraffiert und durch ein mit Perlen besetztes Stäbchen in drei Zonen geschieden, von denen die obere mit romanischem Blattwerk, die mittlere mit Rosetten, die untere mit einem Perlenfries belebt ist. Der Deckel zeigt in der Mitte eine große gravierte Rosette, um die sich, den Rand entlang, die Inschrift zieht: Intus portatur, per quot (sic) mundus satiatur. Auf dem Boden ist das Lamm Gottes dargestellt; es ist von der Inschrift umrahmt: Credenti magnum tollit peccata per agnum[1]. Auch diese Pyxis dürfte um 1200 angefertigt worden sein.

Eine dritte zylindrische, aus vergoldetem Kupfer angefertigte Pyxis besitzt das Kestner-Museum zu Hannover. Sie ist den beiden vorgenannten so gleichartig, daß sie, wenn nicht aus derselben Werkstatt, so doch aus der gleichen Zeit stammt. Auf dem leichtgewölbten, durch ein Scharnier befestigten Deckel erhebt sich ein Knäufchen von der Form eines Doppelkegels, der auf der Spitze eine heute eines Ringes entbehrende Öse trägt. Verziert ist die Pyxis auf dem Deckel mit vier romanischen Palmetten, am Mantel mit einer unter vier Rundbogenarkaden angeordneten Darstellung des Ganges der drei Marien zum Grabe des Herrn, unter dem Boden mit der Figur des Gotteslammes. Alles Ornament ist nur graviert, aber durch Riffelung des Grundes aus diesem herausgehoben.

Eine vierte, zum Aufhängen eingerichtete Pyxis in Form eines Zylinders, die sich in Privatbesitz zu Limoges befand, ist von Rupin abgebildet worden[2]. Sie gehört schon dem 16. Jahrhundert an. Nur sehr mäßig ornamentiert, hat sie auf dem gedrückt kugelförmigen Knauf, der ihren kegelförmigen Deckel abschließt, einen großen Ring (Abb. S. 607).

Die Form eines mit niedrigem Fuß versehenen Bechers haben zwei interessante Pyxiden, die einer englischen Privatsammlung angehören. Kuppa und Deckel sind bei beiden reich mit Emaildarstellungen verziert (Tafel 352). Auf dem flachen bauchigen Deckel sitzt, von vier Blättern getragen, ein großer Knauf von der Form einer gedrückten Kugel, der gleichfalls mit Email geschmückt ist und

[1] Skizze bei Roh. V, Tfl. 382.

[2] L'oeuvre de Limoges fig. 286.

noch bei einem der beiden Pyxiden mit dem Ring versehen ist, der zum Aufhängen diente, während derselbe bei dem zweiten abgebrochen ist[3]. Die Pyxiden entstammen der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts.

Ein förmliches Ciborium mit hohem Fuß ist die auf Tafel 351 wiedergegebene Pyxis, eine Zierde des Schatzes der Kathedrale zu Sens. Sie ist aus vergoldetem Silber gemacht und hat bei 19 cm Durchmesser eine Höhe von 30 cm. Kuppe und Deckel zeigen, freilich umgekehrt, das gleiche, an den Seiten bauchige, oben flach gewölbte Profil. Den Rand beider umzieht als Einfassung ein aus romanischem Blattwerk zusammengesetztes Band, das von einem Zackenfries begleitet ist. Ein gleichartiger Zackenfries umgibt den Fuß der Pyxis, den auf dem Deckel aufsteigenden Zapfen sowie die auf letzterem sitzende, den oberen Abschluß bildende Kugel, die im Scheitel eine Öse mit einem beweglichen Ring hat. Alles Ornament der Pyxis ist getrieben[4].

Pyxis zum Aufhängen. Limoges, Privatbesitz. (Nach Rupin).

Mit einem Satteldach versehene bemalte Holzkästchen sind die beiden Pyxiden, welche uns schon im Museum zu Vich begegneten[5]. Der Ring in der Mitte des Firstes des Deckels läßt an ihrer ehemaligen Bestimmung keinen Zweifel. Höchstens könnte man fragen, ob die beiden Kästchen nicht etwa bloß die Behälter waren, in die eingeschlossen die Pyxis mit dem hhl. Sakrament über dem Altare aufgehängt wurde. Denn es geschah oft, daß die Pyxis nicht unmittelbar an der Schnur befestigt wurde, an der sie über dem Altar schwebte, sondern in einen an derselben angebrachten, als eine Art von Tabernakel dienenden Behälter gestellt, der in den Inventaren tabernaculum, repositorium, ciborium, cuppa, französisch lanterne, custode genannt wird.

So heißt es z. B. im Inventar der Ste-Chapelle zu Paris von 1376: Quaedam cupa auri, ubi reconditum est ss. sacramentum una cum tabernaculo argenti deaurato suspenso tribus catenis argenteis[6]; im Inventar von St-Amé zu Douai (1470): Item le cibole d'argent doré pendant à la croche devant le grant autel, ouquel repose le corps N. S., dedans le quel il y a une petite custode en manière de salière d'argent doré[7]: in den Visitationsprotokollen von Grenoble (1404): Corpus Christi tenetur supra altare in quadam parva bustia latoni in quodam parvo tabernaculo pendente ad quamdam cordulam sine clave[8].

In dem Inventar der Ste-Chapelle von 1573 lesen wir: Un repositoire nommé ciboire, ou l'on mect le sainct sacrament, lequel est dessus le grand hostel pendu au bout d'une crosse de cuyvre . . . lequel ciboire est en ung repositoir d'argent doré en façon d'une lanterne ayant six piliers d'argent doré et soulloit iceluy repositoire pendre à trois petites chesnes d'argent doré[9]; in einem Inventar der Kirche des Hl. Grabes zu Paris von 1379: Une coupe d'argent, dont le pied et la jambe et le couvescle sont d'argent esmailliez et le buvent (die Kuppa)

---

[3] Abb. beider Pyxiden in O. von Falke und H. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters (Frankfurt 1904) 92.

[4] Die Pyxis wurde 1541 gestohlen, aber nach zwei Tagen wieder gefunden. In der Revolution bestimmt, eingeschmolzen zu werden, wurde sie von einem Goldschmied gekauft, der sie 1804 der Kathedrale um die Summe von 278 Fr. zurückgab (E. Chartraire, Inventaire du trésor de l'église primat. de Sens [Paris 1897] 70).

[5] Vgl. oben S. 602.

[6] Bullet. mon. XXIV (1858) 441.

[7] Dehaisnes, Doc. 545, note 5.

[8] U. Chevalier, Visites pastor. 59.

[9] Revue archéol. V1 (1848) 192.

est de cristal brodé (bordé) d'argent doré et dessus le convescle a un crucifix. Et dedans la coupe a une boiste d'argent dorée et sacrée, ou repose le corps de N. S. et est tout ensemble dedans le tabernacle pendant sur le grant autel[10]. Man beachte, wie im letztangeführten Falle die Behälter geradezu gehäuft waren. Das hhl. Sakrament ruhte in einer geweihten Pyxis aus vergoldetem Silber, dieses in einem Ciborium, dessen Kuppa aus Kristall bestand, das Ciborium endlich in dem über dem Altar hangenden Tabernakel.

Ein Inventar von Notre-Dame zu Paris von 1577 schreibt: Une lanterne d'argent doré a six pilliers avec son pied, en laquelle cy-devant estoit la couppe d'or servant sur l'autel à contenir le Corpus Domini[11]; ein Inventar von St-Florent zu Saumur von 1538: Item sur ledit grand autel . . . pend une grande custode d'argent, dedans laquelle custode est une boette quarrée d'or, en laquelle repose Corpus Domini[12]; ein Inventar der Kathedrale zu Reims von 1669: Le cyboire, suspendu au dessus de l'autel est d'argent doré garny de pierres, de petits saphyrs et grenats . . . dans lequel cyboire est une boitte d'argent doré. Ja es liegt schon aus dem 12. Jahrhundert ein Zeugnis für den fraglichen Brauch vor. Die Gesta abbatum s. Albani erzählen nämlich, als König Heinrich II. vernommen habe, daß Abt Simon († 1183) ein überaus kostbares Gefäß für die Aufbewahrung der Eucharistie habe anfertigen lassen, das über dem Hochaltar aufgehängt werden sollte, habe er dem Abt geschickt unam cuppam nobilissimam ac pretiosissimam, in qua reponeretur et ipsa theca immediate continens corpus Christi[13].

Der Behälter, in den die Pyxis gestellt wurde, war, wie aus den angeführten Beispielen hervorgeht, bisweilen sehr reich ausgestattet. Sehr kostbar war namentlich das Gefäß, eine Art von Ciborium, in welchem dem Inventar von 1669 zufolge die Pyxis mit dem Allerheiligsten über dem Hochaltar der Kathedrale zu Reims aufgehängt war. Es bestand aus vergoldetem Silber, war mit kleinen Saphiren und Granaten besetzt und wog mitsamt seinen silbernen Ketten und einem silbernen Reifen, in dem es aufgehängt war, 24 Mark 14 Unzen. Den auf ihm angebrachten Wappen zufolge war es eine Stiftung des Erzbischofs Johann von Courtenay († 1270) oder des Erzbischofs Robert von Courtenay († 1324)[14].

Erhalten hat sich der Behälter, in dem die Pyxis mit dem Allerheiligsten einst stand, in St-Vorles zu Chatillon-sur-Seine (Tafel 351). Er hat die Form einer runden Laterne, deren Boden und Dach durch fünf Säulchen verbunden sind. Dem 17. Jahrhundert entstammend, gibt er uns zunächst freilich nur Aufschluß, wie man damals den fraglichen Behälter zu gestalten pflegte, doch bildet er auch eine gute Illustration zu den Angaben älterer Inventare. Bei dem silbernen vergoldeten Tabernakel, mittels dessen über dem Hochaltar der Kathedrale zu Albi die Pyxis mit dem Allerheiligsten aufgehängt war, verbanden drei Säulchen Boden und Dach, auf welch letzterem eine Taube aus vergoldetem Silber, die ihre Flügel ausbreitete, angebracht war. Das in ihr stehende Ciborium war mit drei Haken, von denen einer drehbar war, um es herausnehmen zu können, am Boden befestigt[15]. Bisweilen war die Pyxis in einem Ring aufgehängt. So heißt es im Ordinarium von Laon (12. Jahrhundert): Desuper (nämlich dem Altar) pendet corona aurea cum vasculo, in quo corpus Christi reponitur[16].

2. Eucharistische Tauben. Eucharistische Tauben, d. i. Behälter des hhl. Sakramentes von der Figur einer Taube, lassen, wie schon anderorts gesagt wurde, im Abendland mit Sicherheit sich erst in nachkarolingischer

[10] V. Gay, Glossaire I, 377.
[11] Ebend.
[12] Bullet. des Soc. sav. 7e ser. II (1880) 238.
[13] Gesta abb. s. Albani I (London 1867) 190.
[14] Prosper Tarbé, Églises de Reims (Reims 1843) 45.
[15] Grazer Kirchenschmuck XX (1899) 104.
[16] U. Chevalier, Ordinaire de l'église cath. de Laon (Paris 1897) 44. Vgl. auch oben S. 601 die Notiz der Gesta abb. s. Albani: Eucharistiam vase pretioso et corona argentea collocavit.

Zeit nachweisen. Die frühesten Angaben, die wir über solche erhalten, wurden bereits andernorts angeführt[1]. Im Jahre 1222 erwähnt das Inventar der Kathedrale von Salisbury eine columba argentea ad eucharistiam[2]. Von einer andern eucharistischen Taube hören wir in einem Tabular von St-Théoffrey (Isère): Columba desuper altare aurea, ubi Dominicum corpus reponitur, in linteo mundo servandum[3]. Im Jahre 1280 schenkte Graf Adolf von Berg der Johanneskirche zu Burg an der Wupper, die in den Händen des Johanniterordens war, unter sonstigen Kostbarkeiten unam columbam argenteam cum pixide aurea continente corpus Christi in dicta columba[4].

Kein Behälter für die Eucharistie ist die columba aurea, von der 1354 und 1355 Inventare des Domes von Prag sprechen[5]; sie war vielmehr lediglich ein Schmuckstück, das oben über der goldenen Pyxis angebracht war, in welchem das hhl. Sakrament aufbewahrt wurde. Die späteren Inventare reden darum auch nicht mehr von jener Taube, sondern nur mehr von der goldenen Pyxis und den zwei in ihr befindlichen kleineren silbernen Pyxiden. Ein Reliquiar in Form einer Taube begegnet uns in einem Inventar von Notre-Dame-en-Vaux zu Chalons-sur-Marne von 1526. Une colombe de bois, qui est couvert d'argent, dedans lequel y a plusieurs reliques, pesant tout ensemble 3 marcs 3 onces, heißt es darin[6]. Von einem anderen Reliquiar in Taubenform erzählt der Mönch Hermann in seiner dem Bischof Bartholomäus von Laon (1113—1151) gewidmeten Schrift De miraculis s. Mariae Laudunensis[7]. Es befand sich im Schatz der Kathedrale von Laon, war aus Gold gemacht, enthielt die Reliquien de lacte et capillis b. Mariae virginis und wurde an höheren Festen über dem Muttergottesaltar aufgehängt. Allem Anschein nach war es eine Nachbildung eucharistischer Tauben. Vielleicht sogar, daß es ursprünglich als solche gedient hatte, dann aber später zum Reliquiar gemacht worden war. Ein Inventar von St-Césaire zu Arles erwähnt 1473 unum reliquiarium argenti, factum ad modum unius columbae, in quo portatur corpus Christi die festivitatis ejusdem cum uno vitro in pectore et habet unum pedem argenti[8]. Die Taube, von der es spricht, war eine Art von Monstranz.

Die ältesten eucharistischen Tauben, die sich aus dem Mittelalter erhalten haben, entstammen dem 12. Jahrhundert. Es sind die Taube im Stift Göttweig in Österreich und im Bargello zu Florenz.

Beide bestehen aus vergoldetem Kupfer. Jene ist völlig schmucklos; nicht einmal die Federn sind angedeutet. Auf dem Rücken hat sie eine eiförmige Mulde, die den Behälter für das Allerheiligste bildete und mit einem leicht gekrümmten, oben mit einem Scharnier, unten mit einem Riegel zum Verschließen und Aufheben versehenen Deckel versehen ist. Die Füße stehen auf einer runden flach gewölbten Scheibe[9] von ca. 9 cm im Durchmesser. Die Taube mißt ca. 18 cm in der Höhe und ca. 25 cm in der Länge.

Die Taube des Bargello ist an Körper, Hals und Schenkeln mit schuppenartiger, die Federn andeutender Gravierung bedeckt. Die Flügel und der Schwanz zeigen statt einer Nachahmung von Federn eine aus romanischem Rankenwerk bestehende Musterung. Die Mulde, in welcher das hhl. Sakrament lag, und der Deckel, der sie verschloß, fehlen heute. Sie war, wie die oben im Rücken angebrachte Öffnung lehrt, rund, maß nur 4¾ cm im Durchmesser. Ihr Deckel wurde, wie der noch

---

[1] Vgl. oben S. 584 600.
[2] Vgl. oben S. 601.
[3] D. C. II, 418.
[4] Th. Jos. Lacomblet, Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins II, n. 740; II (Düsseldorf 1846) 438.
[5] Vgl. oben S. 604.
[6] Bullet. des Soc. Sav. 7e sér. II (1880) 278.
[7] L. 3, c. 28 (M. 156, 1013).
[8] V. Gay, Glossaire I, 415.
[9] Abb. in Kd. von Österreich, Bez. Krems 516.

vorhandene Rest des Scharniers bekundet, nach dem Schwanz der Taube zu aufgeklappt. Die Platte, auf welcher diese steht, hat 8½ cm im Durchmesser. Die Höhe der Taube beträgt 19 cm, ihre Länge von der Schnabelspitze bis zum Schwanzende 30 cm (Tafel 353).

Aus dem 13. Jahrhundert hat sich eine verhältnismäßig ansehnliche Zahl eucharistischer Tauben in die Gegenwart gerettet, wenn auch verschiedene von ihnen mehr oder weniger verstümmelt oder doch beschädigt sind.

So hat die Taube des Wiener Hofmuseums die Füße und den Schwanz verloren. Der Taube in S. Nazaro zu Mailand fehlt die Fußplatte, ihre Füße und ihr Schnabel[10] aber sind das Werk einer verunglückten Restauration. Der Taube zu Frassinoro mangeln Schwanz, Schnabel und Deckel des Behälters des Allerheiligsten, der Taube zu Münstermaifeld die Füße, sowie der Deckel der Mulde[11], der Taube im Fürstl. Hohenzollerischen Museum zu Sigmaringen die Mulde, welche aus ihr entfernt wurde, um sie als Weihrauchschiffchen benutzen zu können[12]. Die Taube in S. Sepolcro zu Barletta (Tafel 354), die fast mehr an einen Pfau als an eine Taube erinnert, hat ebenfalls die Mulde verloren; auch ist die Scheibe erneuert, auf der sie steht. Gut erhalten sind die Taube im Kestnermuseum zu Hannover, im Dom zu Salzburg[13], im Nationalmuseum zu Kopenhagen (Tafel 355), im Museum zu Amiens, im Cluny-Museum zu Paris (Tafel 353), im Museum der Eremitage zu Petersburg[14], in der Kirche zu Laguenne (Corrèze)[15], und in der Sammlung Le Roi zu Paris[16]. Auch die beiden Tauben der ehemaligen Sammlung Spitzer[17], die Taube im Besitz des Grafen F. de Lasteyrie[18], und eine Taube der ehemaligen Sammlung Basilewski[19] waren noch in vortrefflichem Zustande[20].

Alle genannten Tauben des 13. Jahrhunderts zeigen in der Hauptsache den gleichen Charakter und die gleiche materielle und ornamentale Beschaffenheit, wie sie auch alle dieselbe Herkunft haben, alle Erzeugnisse der Limoger Emailindustrie sind. Das Material, aus dem sie angefertigt sind, ist vergoldetes Kupfer. Kopf und Rumpf sind zur Andeutung der Federn schuppenartig graviert. Als Auge dient eine Perle. Flügel, Schwanz und Fußplatte sind mit Limoger Email geschmückt, das bei einigen, wie bei der Wiener Taube, der Taube im Cluny-Museum u. a., nur drei Farben zeigt, Weiß, Blau und Grün, meist aber die volle Farbenskala der Limoger Schmelzarbeiten mit ihren Hauptfarben und ihren Abtönungen aufweist. Die Flügel sind außerdem stets mit einem oder mit zwei Querbändern geschmückt, die entweder mit imitierten Edelsteinen besetzt

---

[10] Abb. in L. Beltrami, L'arte negli arredi sacri della Lombardia (Milano 1897) Tfl. LXXX.

[11] Abb. in Bonn. Jahrb. LXXXIII (1887) Tfl. IV.

[12] Die Angaben, welche Roh. V, 82 über die Taube macht, sind durchaus unzutreffend. Die Papiere Montfaucons († 1741) in der Nationalbibliothek zu Paris enthalten die Abbildung einer Taube, die derselbe in Notre-Dame d'Erfortt, dem Dom, sah. Sie ist bei Roh. V, Tfl. 63 wiedergegeben und stellt die Taube dar, die heute zu Sigmaringen ist, nicht, wie Rohault meint, eine Taube, die sich zu Herford befunden hätte.

[13] Abb. in Mitt. XI (1866) CXXII.

[14] E. Rupin, L'oeuvre de Limoges 234. Die Taube entstammt der Sammlung Basilewski.

[15] Abb. ebend. Fig. 291. Die fragliche Taube ist heute nicht mehr zu Laguenne. Wohin sie gewandert ist, ist mir nicht bekannt. Sie wurde nach R. de Lasteyrie (L'architecture relig. en France à l'époque rom. [Paris 1912] 690) die Beute eines der herumziehenden Altertumssammler.

[16] Abb. in E. Molinier, L'orfévrerie relig. du Ve à la fin du XVe siècle (Paris o. J.) Fig. 190 und La collection Le Roi (Paris 1906) I, n. 29 (pl. XXI).

[17] Abb. in La collection Spitzer I, Orfévrerie relig. pl. IX und Tfl. 354.

[18] Abb. bei E. Rupin, L'oeuvre de Limoges 228.

[19] Abb. ebend. 229, sowie bei Roh. V, Tfl. CCCLXXV und in P. Lacroix et F. Séré, Le moyen-âge et la renaissance III (Paris 1850), Orfévrerie relig. Tfl. 10.

[20] Wo die Tauben aus der Sammlung Spitzer, Lasteyrie und Basilewski zur Zeit sind, war nicht in Erfahrung zu bringen. Rohault de Fleury erwähnt auch (V, 79) eine ihrer Fußplatte und ihre Füße beraubte eucharistische Taube, die 1880 von der Gräfin Dryalienska ausgestellt wurde.

oder mit kleinen, vergoldeten Kreisen und Rauten auf blauem oder grünem Emailgrund belebt sind.

Die Größe der auf dem Rücken der Taube angebrachten, gewöhnlich ovalen Mulde, ist verschieden. So maß sie beispielsweise bei der Taube in S. Sepolcro zu Barletta, 5 × 4½ cm; bei der Taube im Nationalmuseum zu Kopenhagen hat sie eine Länge von 7½ cm, eine Breite von 4½ cm und eine Tiefe von 2½ cm; bei der Taube im Kestnermuseum zu Hannover ist sie 6 cm lang, 4½ cm breit und 2 cm tief; bei der Taube zu Münstermaifeld betragen die entsprechenden Maße 5¾ cm, 4 cm und 3 cm. Die Mulde der Wiener Taube mißt 6 cm in der Länge, 5 cm in der Breite und ungewöhnlicherweise 4 cm in der Tiefe. Bei der Taube zu Laguenne war sie rund; sie hatte hier 4 cm im Durchmesser und eine Tiefe von nur 1½ cm[21], bei derjenigen des Museums zu Amiens ist sie 8 cm lang, 5 cm breit und 2 cm tief. Immer kann sie nur einige Hostien fassen. Der Boden der Mulde der Taube in S. Nazaro zu Mailand ist nicht gekrümmt, wie es die Regel ist, sondern abgeflacht. Der an einem Scharnier befestigte Deckel, mit dem der Behälter versehen ist, kann bald nach oben, bald nach unten aufgeklappt werden. Ein Riegel, der an dem dem Scharniere entgegengesetzten Ende des Deckels angebracht ist, dient dazu, ihn zu verschließen. Auf der Oberseite ist er bei der Taube im Nationalmuseum zu Kopenhagen, eine der schönsten ihrer Art, der Taube zu Hannover u. a. mit einem Halbedelstein, auf der Unterseite mit der eingravierten Dextera Dei verziert.

Die Flügel sind mit Stiften an dem Rumpf der Taube festgenietet, doch gab es auch Tauben mit Flügeln, die in zwei Scharnieren hingen, also beweglich waren. Ein Beispiel bietet die Taube des Cluny-Museums.

Die Größe der Tauben schwankte. Während die Kopenhagener eine Höhe von 17½ cm und eine Länge von 27 cm hat, betragen die entsprechenden Maße der Taube des Kestnermuseums 23 cm und 18 cm, derjenigen in S. Sepolcro zu Barletta 30½ und 21 cm, der Taube des Cluny-Museums 26 cm und 19 cm. Die Münstermaifelder Taube ist nur 21 cm lang und ohne Füße 14 cm hoch, die Taube zu Laguenne maß 24 cm in der Länge und 16 cm in der Höhe[22].

Aus der Zeit des ausgehenden Mittelalters haben sich keine eucharistischen Tauben erhalten. Wohl nennt Rohault de Fleury als Beispiel eine angeblich dem 15. Jahrhundert angehörende Taube im Museum des Parc du Cinquantenaire zu Brüssel[23]. Allein erstens gehört dieselbe sicher nachmittelalterlicher Zeit an und dann ist sie nicht ein Behälter zur Aufbewahrung der Eucharistie, sondern — falls sie nicht gar eine Fälschung ist — ein Weihrauchschiffchen. Die Taube zu Monreal (Regb. Koblenz)[24], welche Rohault de Fleury als weiteres Beispiel einer spätmittelalterlichen eucharistischen Taube anführt, ist nichts als der Adler der Königskette der dortigen Sebastianusschützenbruderschaft[25]. Eine auf einem antiken Bronzekopf befestigte Taube aus Silber in Santo Domingo de Silos diente nicht zur Aufbewahrung des hhl. Sakramentes, sondern war gleich dem Kopfe, auf dem sie saß, Reliquiar. Denn in einem Inventar aus dem Jahre 1440 heißt es: Una corona de plata (Silber), cercada enrededor de piedras de cristal laqual figo fazer santo Domingo a reverencia de sant Sevastian. E en una cabeza que esta en la dicha corona es de la sangue de sant Blas e otrosi de la sangue de santa Catalina. En una paloma, que esta en somo de la cabeza ay de quixar (Kinnbacken) de sant Christoval e de la sangue de santa Barbara[26].

---

[21] E. Rupin, L'oeuvre de Limoges 225.

[22] E. Rupin, a. a. O. 225.

[23] La messe V, 82. Ebenso Raible, Der Tabernakel 146.

[24] Abb. bei aus'm Weerth, Kd. des christl. Mittelalters in den Rheinlanden Tfl. 52, Fig. 15.

[25] A. a. O. Ein anderes lehrreiches Beispiel für die nicht seltene Kritiklosigkeit Rohaults de Fleury ist es, wenn derselbe ebendort eine eucharistische Taube in der Fürstl. Hohenzollerischen Sammlung zu „Hechingen" beschreibt und dann sagt: Il en existe une à Sigmaringen.

[26] D. Férotin, Recueil des chartes de l'abbaye de Silos 483. Abbildung der Taube und des Kopfes bei D. E. Roulin, L'ancien trésor de l'abbaye de Silos (Paris 1901) Tfl. 1.

In Frankreich blieben eucharistische Tauben zur Aufbewahrung des hhl. Sakramentes verschiedenerorten bis tief in die Neuzeit in Gebrauch. So verhielt es sich in St-Bertin zu St-Omer[27], in der Kirche zu St-Yrieix-la-Perche (Haute-Vienne)[28], in Ste-Radegonde zu Baignes und in Notre-Dame zu La Rochelle[29], in St-Julien zu Angers[30], in der Franziskaner- und der Dominikanerkirche zu Rodez, in St-Maur-des-Fossés bei Paris, in der Prämonstratenserkirche St-Paul bei Sens und in der Prioratskirche zu Ruffec (Charante)[31]. Zu St-Luperce bei Chartres war die Taube, die nach der von ihr gegebenen Beschreibung eine Limoger Arbeit gewesen sein muß, im 17. Jahrhundert zwar noch vorhanden, aber nicht mehr im Gebrauch. Auch die beiden Tauben, welche Martène und Durand in St-Vast zu Arras fanden, waren außer Verwendung[32]. In der Kathedrale zu Amiens wird das hhl. Sakrament über dem Hochaltar noch heute in einer Taube aufbewahrt[32a]. Dieselbe steht aber nicht auf einer Fußplatte, sondern schwebt mit ausgebreiteten Flügeln unter dem Baldachin, von dem sie herabhängt und zugleich überdeckt wird. Ihren Hintergrund bilden riesige Wolkenmassen, auf denen Engelchen sich herumtummeln, und aus denen nach allen Seiten mächtige Strahlen hervorschießen; eine überaus barocke, des edlen gotischen Baues unwürdige Anlage. Die heutige Taube ist neuere Arbeit.

Eucharistische Taube. St-Yrieix (Nach Rupin)

Eine dem Ende des 17. Jahrhunderts entstammende eucharistische Taube hat sich zu St-Yrieix erhalten. Sie ist aus Eisenblech getrieben und vergoldet, 18 cm hoch und 21 cm lang. Ihre Flügel zeigen in der Mitte ein Knöpfchen, mittels dessen sie auseinandergeschoben und der unter ihnen befindliche Behälter geöffnet werden konnte. Die runde, ringsum profilierte vergoldete Holzscheibe, auf welcher die Taube steht, ist am Rand mit vier Ösen versehen, in welche die zum Aufhängen dienenden Ketten eingehakt wurden[33].

Das Land, in welchem während der zweiten Hälfte des Mittelalters das Allerheiligste besonders gerne in einer eucharistischen Taube über dem Altar aufbewahrt wurde, war zweifellos Frankreich. Wenn und soweit wir dem gleichen Brauch auch in Deutschland und in Italien begegnen, liegt das wohl an dem vorbildlichen Einfluß, den französische Gepflogenheit hier ausübte. Der Umstand, daß fast alle eucharistischen Tauben, die sich in Deutschland und Italien[34] erhalten haben, französischer, und zwar Limoger Herkunft sind, läßt daran kaum einen Zweifel. In Frankreich behauptet sich die Sitte ja auch bis weit in die nachmittelalterliche Zeit hinein, ja selbst in einem einzelnen Falle bis in die Gegenwart, während sie in Deutschland und Italien wohl schon vor Ende des Mittelalters erstarb.

Man hat nicht selten dem taubenförmigen, über dem Altare aufgehängten Behälter und seiner Verwendung zur Aufbewahrung des Allerheiligsten eine übertriebene Bedeutung beigelegt und die Sache so dargestellt, als ob man das hhl. Sakrament schon in alter Zeit allenthalben der Regel nach in einer

[27] Revue XXXV (1892) 473.
[28] E. Rupin, L'oeuvre de Limoges 231.
[29] Ebend. 237. — [30] Mol. 103.
[31] Thiers, Traite sur les principaux autels (Paris 1688) 204 f.
[32] Voyage littéraire de deux relig. Benedict. (Paris 1724) 67.
[32a] Vgl. oben S. 605.
[33] E. Rupin a. a. O. 231.
[34] Mabillon sah in Italien auch zu Bobbio eine Taube aus Bronze, die vordem zur Aufbewahrung des Viatikums gedient hatte (Museum ital. I [Paris 1724] 215).

über dem Altare hängenden Taube geborgen habe. Nichts ist jedoch unzutreffender als das. Die Eucharistie in der Taube über dem Altare aufzuhängen, war nur eine der verschiedenen Formen der Aufbewahrung des hhl. Sakramentes und dabei nicht einmal die gebräuchlichste. Selbst wo man das Allerheiligste schwebend auf dem Altare aufbewahrte, benutzte man zu diesem Ende ungleich öfter, wie aus dem früher Gesagten erhellt, eine Pyxis als einen Behälter von der Gestalt einer Taube. Darum ist auch bei den Chronisten wie in den Inventaren des Mittelalters so außerordentlich selten von eucharistischen Tauben, dagegen immer wieder von eucharistischen Pyxiden, die über dem Altar aufgehängt wurden, die Rede. Diese Pyxiden wurden ersichtlich weit gewöhnlicher verwendet, waren bei weitem verbreiteter als die eucharistischen Tauben. Hätte es sich umgekehrt verhalten, ja wäre das Allerheiligste auch nur häufig über dem Altare in einer Taube aufbewahrt worden, so müßte und würde sich das zweifellos bei den Chronisten und noch mehr in den so zahlreichen mittelalterlichen Inventaren widerspiegeln. Sehr bezeichnend ist auch, daß keiner von allen mittelalterlichen Liturgikern des 9.—13. Jahrhunderts, angefangen von Hrabanus und Amalarius bis zu Durandus einschließlich — von den spätmittelalterlichen ganz zu schweigen —, auch nur andeutungsweise von der eucharistischen Taube redet, obschon doch gerade sie reichen Anhalt zu symbolischen Ausdeutungen, wie sie jene Liturgiker so sehr liebten und pflegten, geboten hätte. Größere Bedeutung erlangte, wie es scheint, die Taube erst, als die Limoger Emailindustrie im 13. Jahrhundert bei Anfertigung eucharistischer Behälter sich des Motives der Taube bemächtigte, es neben dem Turris- und Pyxismotiv zur Herstellung derartiger Behälter verwertete und zusammen mit Emailpyxiden, Emailkästchen und sonstigen Emailerzeugnissen ihrer Werkstätten auch mit Email geschmückte eucharistische Tauben weit über die engeren Grenzen des Limoger Bezirkes in die Welt hinaussandte.•

Welche Ideen dafür bestimmend waren, daß man im Abendland dem Behälter, in dem man das hhl. Sakrament über dem Altare aufbewahrte, auch wohl die Form einer Taube gab, erfahren wir nicht. Nie ist, wie vorhin bemerkt wurde, von der Symbolik der eucharistischen Taube bei den mittelalterlichen Liturgikern die Rede, aber auch bei anderen Schriftstellern des Mittelalters findet sich über sie gar nichts.

Man hat in neuerer Zeit mancherlei über die Symbolik der eucharistischen Taube gesagt. Insbesondere hat man darauf hingewiesen, daß die Taube seit altersher als Sinnbild der Liebe, der Reinheit, der Sanftmut, der Einfalt, der Treue galt, daß sie als Botin des Friedens betrachtet wurde, daß man unter dem Bilde der Taube die christliche Seele darzustellen liebte, daß zwölf Tauben die zwölf Apostel, sieben Tauben die sieben Gaben des Hl. Geistes versinnbildeten, und daß insbesondere der Hl. Geist im Anschluß an seine Erscheinung bei der Taufe Jesu seit altchristlicher Zeit mit Vorzug als Taube versinnlicht wurde[35]. Es handelt sich jedoch bei allem dem lediglich um Vermutungen, die zum Teil sogar völlig grundlos sind. Am wahrscheinlichsten ist, daß man durch die Gestalt der Taube den Hl. Geist versinnbilden wollte, dessen Macht wie das Werk der Menschwerdung,

[35] Revue II (1858) 391 f.; XXXV (1885) 319 f. Bullet. monum. XXIV. (1858) 571. F. Raible, Der Tabernakel 131.

so auch das Wunder der eucharistischen Wesenswandlung zugeschrieben wird, der als der Ausspender aller übernatürlichen Gnaden und Gaben uns als die köstlichste derselben den Leib des Herrn zur Speise der Seele bereitet und schenkt[36]. Und wird doch auch die Taube, in der angeblich der hl. Basilius die Eucharistie über dem Altar aufbewahrte, bei Pseudo-Amphilochius als Bild jener Taube bezeichnet, welche bei des Herrn Taufe im Jordan erschien, d. i. des Hl. Geistes[37]. Vielleicht sogar, daß eben diese Vita, die im Abendlande bald nach ihrer Übersetzung weite Verbreitung fand[38], nicht ohne Einfluß darauf war, daß man dort das hhl. Sakrament in einem Gefäß von der Gestalt einer Taube über dem Altare aufhing. Als Symbol des Hl. Geistes, durch dessen Gnadenwirkung in der Messe das Wunder der Wandlung geschieht, erscheint die Taube auch im jüngeren Titurel[39].

Von der Weise, wie die Taube bis in die Frühe des 13. Jahrhunderts über dem Altar aufgehängt wurde, erfahren wir nur wenig.

Die einzigen Angaben erhalten wir bis dahin über sie durch das Martyrologium von Auxerre, nach dem der Canonikus Frodo der Kathedrale eine Taube aus vergoldetem Silber cum corona et catenis argenteis schenkte, die über dem Altar hangend den Leib des Herrn barg[40], und durch das Inventar der Kathedrale von Salisbury aus dem Jahre 1222, das eine corona argentea mit drei Ketten aus Silber und einer silbernen Taube, die zur Aufbewahrung der Eucharistie diente, verzeichnet[41]. Die Ketten, von denen hier wie im Martyrologium von Auxerre die Rede ist, dienten zum Aufhängen des Kronreifens, der die Taube umschloß; in welcher Weise diese jedoch in oder unter dem Reifen befestigt war, und was sonst noch an Einrichtungen zum Aufhängen vorhanden war, vernehmen wir nicht. Es muß daher betont werden, daß alles nur Vermutung ist, was man Genaueres über die Weise, wie vor dem 13. Jahrhundert die eucharistische Taube über dem Altar aufgehängt wurde, gesagt hat. Es ist gewiß statthaft, darüber Mutmaßungen aufzustellen, nur sollten diese als solche stets gekennzeichnet und nicht als Tatsachen ausgesprochen werden.

Die eucharistischen Tauben, welche im 13. Jahrhundert aus den Emailwerkstätten der Limusiner Emailleure hervorgingen, standen, wie es scheint, gewöhnlich auf einem schüsselförmigen, runden Untersatz, der mittels drei oder vier an ihm angebrachten Ketten, die sich am oberen Ende vereinigten, aufgehängt wurde.

Derselbe ist bei einigen der Tauben noch heute vorhanden, so bei derjenigen zu Frassinoro sowie bei den Tauben in der Sammlung der Eremitage zu Petersburg, im Museum zu Amiens und im Nationalmuseum zu Kopenhagen (Tafel 355). In der Mitte vertieft, hat er ringsum einen flachen Rand, der bei der Schüssel im Museum zu Kopenhagen mit gravierten, einen Zickzackfries bildenden spitzen Blättern belebt ist, während er bei derjenigen im Museum zu Amiens einen gravierten Rankenfries enthält. In der Vertiefung weist die Schüssel des Museums zu Kopenhagen eine große Rosette als Verzierung auf; bei der Schüssel der Taube im Museum zu Amiens hat sie dort die auf die Herkunft der letzteren bezügliche Inschrift Olim ecclesiae

[36] P. Joannis Damasc. Expositio fidei orthod. l. 4, c. 13 (Mg. 94, 1141 1145); vgl. auch Joh. Chryst. Hom. de beato Philog. n. 3 (Mg. 48 753).

[37] Vgl. oben S. 580.

[38] Schon um 865 verwertet sie Bischof Aeneas von Paris in seinem Liber adversus Graecos c. 166 und 167 (M. 121, 738) und um 895 Notker der Stammler in seinem Martyrologium ad cal. Januarii (M. 131, 1029).

[39] St. 334 . . . vnd wan der priester singen Wolt, so wart er borte alda gezvcket.
Ein toube ein engel brahte, der quam vz dem gewelbe herabe geflvcket.
St. 335: Ein rad in wider furte enmitten an der snvore.
Mit flvge gein im rvrte ein toube und nam den engel, sam er fvore
Vz paradys gelich dem heren geiste
Der messe zv hohem werde (K. A. Hahn, Der jüngere Titurel [Quedlinburg 1842] 33.

[40] Vgl. oben S. 584.

[41] Vgl. oben S. 601.

de Raincheval[42]. Die Schüssel der eucharistischen Taube im Museum der Eremitage zu Petersburg ist reich mit Email verziert. Auf ihrem Rand wechseln imitierte Edelsteine mit emaillierten Scheibchen ab[43]. Auch bei der Taube zu Laguenne hatte sich die Schüssel erhalten[44]. Sie zeigte dieselben eingravierten Verzierungen wie diejenige der Kopenhagener Taube; auch hatte sie den gleichen Durchmesser von 19 cm.

Am Rand der Schüssel waren die Löchlein angebracht, in denen die Ketten, eingehakt waren, mittels deren die Schüssel an der zum Herablassen und zum Heraufziehen der Taube dienenden Schnur aufgehängt war. Andere Löchlein, die sich bei der Schüssel der Tauben zu Amiens und Kopenhagen rings um den Rand herum finden und auch bei der Schüssel der Taube von Laguenne vorhanden waren[45], hatten wohl den Zweck, kleine Zierbehänge aufzunehmen. Die Vermutung, sie hätten zur Befestigung des Velums gedient, mit dem die Taube verhüllt zu werden pflegte, ist meines Erachtens wenig zutreffend. Denn die Löchlein befinden sich um den ganzen Rand herum. Man hätte also, wenn in ihnen das Velum befestigt gewesen wäre, die Taube kaum aus der Schüssel herausnehmen können. Außerdem lag gar kein Anlaß vor, dasselbe unten an der Schüssel festzumachen; es genügte, wenn es über der Taube unterhalb der Schnur, an der die Schüssel mit der Taube aufgehängt war, befestigt war. Auch kommen die Löchlein keineswegs bei allen Schüsseln vor, so nicht bei derjenigen der Taube zu Frassinoro und der Taube im Museum der Eremitage zu Petersburg. Die Schüssel dieser letzteren hat die Eigentümlichkeit, daß sie zur Aufnahme des unteren Endes der Ketten, mittels deren sie aufgehängt wurde, statt mit Löchlein mit vier kleinen durchlochten Ansätzen versehen ist, die aus dem Rand der Schüssel vorspringen[46].

Der schüsselförmige runde Untersatz der Taube des Grafen de Lasteyrie hatte nicht, wie es gewöhnlicher war, einen flachen, sondern einen aufstehenden Rand, der mit sechs halben Mauertürmen besetzt war[47]. Von ähnlicher Bildung war der Untersatz einer Taube der ehemaligen Sammlung Soltykoff, die später in den Besitz Basilewskis überging, nur war er bei dieser nicht rund, sondern quadratisch und ringsum statt mit sechs mit acht von Zinnen bekrönten Mauertürmen ausgestattet, von denen sich vier an den Ecken, die vier andern in der Mitte der vier Seiten befanden. Die Ketten zum Aufhängen waren in den Ecktürmchen befestigt[48].

Des schüsselförmigen Untersatzes entbehrten die beiden Tauben der ehemaligen Sammlung Spitzer. An die Fußplatte, auf welcher dieselben standen, waren über Kreuz vier leichtgekrümmte, schräg ansteigende Zinken angebracht, die bei der einen der beiden Tauben in einem Knöpfchen, bei der andern in einem Haken endigten. Sie bildeten die Vorrichtung zum Aufhängen (Tafel 354). Die Taube der Sammlung Le Roi zu Paris (früher in der Sammlung Ducatel) ist sowohl ohne Untersatz als auch ohne Fußplatte; ihre Füße sind wie beim Fluge unter den Körper hinaufgezogen. Um sie aufhängen zu können, hat man oben auf ihr zwei Haken für die unteren Enden der Ketten angebracht, welche die Taube mit der Schnur, an welcher sie über dem Altar hing, verbanden. Einer der Haken befindet sich am Hals, der andere am Hinterkörper[49]. Die Taube im Dome zu Salzburg steht heute, unter dem Schwanz durch ein schräg gestelltes Stäbchen abgestützt, auf einem flachgewölbten Untersatz, eine Einrichtung, die ersichtlich nicht ursprünglich ist.

---

[42] Abb. in Bullet. monum. X (1844) 201. Von Raincheval (Somme) kam die Taube in das Kloster Corbie und von dort in das Museum zu Amiens.

[43] Farbige Abb. in P. Lacroix et F. Séré, Le moyen-âge et la renaissance III (Paris 1850), Orfévr. relig. Tfl. 10.

[44] Abb. bei E. Rupin, L'oeuvre de Limoges Fig 291; vgl. S. 225.

[45] E. Rupin a. a. O.

[46] E. Rupin a. a. O.; P. Lacroix und F. Séré a. a. O.

[47] E. Rupin a. a. O. 228.

[48] Ebend. 228 nebst Abb. Farbige Abb. in P. Lacroix et F. Séré a. a. O.

[49] Abb. bei E. Rupin a. a. O. 230; bei E. Molinier, L'orfévrerie relig. 190 und La collection Le Roi (Paris 1906) I, n. 29, pl. XXI.

Bisweilen war der die Taube tragende Untersatz nicht unmittelbar an der zum Hinauf- und Herabziehen derselben dienenden Schnur angebracht; vielmehr war er zunächst an einem Kronreifen aufgehängt, der dann durch weitere Kettchen an eben jener Schnur befestigt war. So war es z. B. der Fall bei der eucharistischen Taube zu Laguenne, bei der sich nicht bloß Taube und Schüssel, sondern auch der mit Steinen besetzte, 16 cm im Durchmesser zeigende Reifen erhalten hatte, an welchem die Schüssel mit Hilfe von drei Ketten festgemacht war. Von drei Türmchen, mit welchen der Reifen vordem geschmückt war, war nur mehr eines übrig; von den zwei übrigen waren jedoch noch Spuren vorhanden[50].

III. DIE AUSSTATTUNG DER BEHÄLTER

Welche Ausstattung man in älterer Zeit dem über dem Altare aufgehängten Behälter, welcher das Allerheiligste barg, Pyxis oder Taube, angedeihen ließ, ist nicht festzustellen, da Nachrichten hierüber völlig fehlen. Erst im späteren Mittelalter erhalten wir Angaben darüber. Es ergibt sich aus ihnen, daß die Ausstattung des Behälters, falls dieser überhaupt mit einer solchen versehen und nicht vielmehr ohne allen Schmuck belassen wurde, in einem über ihm angebrachten Baldachin bestand, zu dem sich bisweilen auch noch ein Velum, durch das er verdeckt wurde, gesellte.

Mit einem Velum verhüllt und zugleich unter einem Baldachin angebracht war z. B. die Pyxis, die über dem Hochaltar der Kathedrale zu Durham hing. Das Velum bestand aus feinster Leinwand, war viereckig, mit Gold und Seide bestickt, mit vier großen goldenen Zierplättchen besetzt und am Rand wie an den Ecken mit Quästchen verziert, die aus Gold und Seide gemacht waren[1].

Der Baldachin, der entsprechend der Größe des Behälters meist nur von beschränkten Machtverhältnissen war, führt in den englischen Inventaren gewöhnlich den Namen tabernaculum, coopertorium, canopy.

So lesen wir beispielsweise im Inventar von Horningham 1220: Pixis lignea in tabernaculo serico dependens ultra altare, continens eucharistiam[2]. In einem Inventar der Kapelle Eduards III. (1327—1377) heißt es: Et pro filo et fillone ad facturam unius coopertorii de sindone albo et rubeo palliato pro corpore Christi super altare capellae de Wyndesore, factum ad modum campanae[3]; in einem Inventar der Schloßkapelle zu Dover von 1344: Cupam deauratam . . . pro corpore Christi imponendo, unum coopertorium de serico nodatum ad pendendam ultra dictam cupam[4]; in einem englischen Inventar von 1470: Item a cowpe of laton to put in the sacrament; item a canape with 3 crownys (Kronen) of laton to hang over the sacrament[5].

---

[50] E. Rupin, L'oeuvre de Limoges 225 und Fig. 291. Bei der Restauration der Taube, die 1860 wieder aufgefunden wurde, entfernte man auch das noch vorhandene Türmchen des Kronreifens. Außerdem brachte man damals an diesem wie am Untersatz statt der ursprünglichen drei vier Ketten an.

[1] Ancient monuments, rites and customs belonging within the monastical church of Durham (London 1842) 7.

[2] Vetus registrum Sarisberiense I (London 1883) 313.

[3] Archaeol. XXXI (1846) 373 f.; Revue II (1858), 140.

[4] Archaeol. Journal XI (1854) 382. In dem französisch abgefaßten Inventar von 1361 steht (ebend. 384): 1 coupe de coper endorre, 1 coverture pur coverer la dit coupe de sai (Seide), 1 buste de yvoire pur le corps nostre Seigneur deins ladit coupe.

[5] Ebend. XLII (1885) 313. Vgl. ferner Ancient monuments of Durham 7: The canopie over the midst of the said high altar, that the pix did hang in it; das Inventar der Kathedrale von Lincoln (15. Jahrh.): Item una pyxis pendens super summum altare . . . item una bolle in summitate canopei de argento deaurato (Archaeologia LIII [1892] 7) sowie die

In französischen Inventaren heißt der über der Pyxis angebrachte Baldachin bisweilen ebenfalls Tabernaculum, wie z. B. in einer Rechnung der Kathedrale von Cambrai aus dem Jahre 1392/93: Pro tabernaculo novo desuper majus altare seminato aquilis aureis[6], häufiger aber führt er den Namen pavillon.

Item sur ledit grand autel, vermerkt ein Inventar von St-Florent zu Saumur aus dem Jahre 1538, chasses et choses susdites pend une grande custode d'argent, dedans laquelle custode est une boette quarrée d'or en laquelle repose corpus Domini, ladite custode couverte d'un pavillon de camelot rouge, dont le bas est de drap d'or frangé de soye[7].

In einer Rechnung der Kathedrale zu Angers aus dem Jahre 1419/20 wird der Baldachin cappa genannt: Pro circulo cupri empto . . . pro faciendo unam cappam ad ponendum super corpus Domini ad altare majus 16 s., 8 d. Sciendum est quod dicta cappa fuit facta de panno viridi, qui erat in custodia sacristiae . . . et fuit duplicato (mit Futter versehen) bocacino albo 4 s., 4 d. Pro duabus unciis cum uno quarterio frangiarum sericarum 4 t. 10 s. Pro factione dictae cappa 20 s.[8].

Im ganzen ist in den Inventaren von dem Baldachin nicht oft die Rede; wohl ein Zeichen, daß es nicht gerade sehr gebräuchlich war, oberhalb des über dem Altar aufgehängten Allerheiligsten einen solchen anzubringen, da wir andernfalls mehr und häufiger von ihm vernehmen würden. War die Pyxis mit dem hhl. Sakrament nicht unmittelbar an der zum Aufhängen dienenden Schnur befestigt, sondern geborgen in einer Art von Laterne, in einem Kästchen oder in sonst einem Behälter, wie es oft vorkam, so boten diese einen gewissen Ersatz für einen Baldachin. Derselbe konnte darum in solchen Fällen als unnötig und überflüssig betrachtet und fortgelassen werden, zumal dann, wenn jener äußere Behälter wie zu St-Denis die Form einer Laterne hatte: Une double lanterne à jour, d'argent doré, pendant à icelle crosse à six pans et six pilliers dedans ladicte lanterne une couppe d'or ronde, garnie de pierres . . . et dedans ladicte couppe le repositoire du corps Nostre Seigneur en façon de boeste ronde, aussi d'or schreibt das Inventar von St-Denis aus dem Jahre 1505[9]. Die silberne vergoldete Laterne, in welcher hiernach zu St-Denis das Allerheiligste in doppelter Pyxis über dem Altar aufbewahrt wurde, machte in der Tat einen Baldachin völlig entbehrlich, da sie ja selbst eine Art von Baldachin war. Wie das über dem Altar aufgehängte Tabernakel sich in einem solchen Falle darstellte, zeigt eine den Leges Palatinae Jakobs II. von Aragonien in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel entnommene Miniatur auf Tafel 357.

Welche Gestalt der Baldachin hatte, den man im späteren Mittelalter hier und da über dem oberhalb des Altares aufgehängten hhl. Sakrament anbrachte, zeigen die spätmittelalterlichen Bildwerke. Er erscheint auf ihnen regelmäßig in der Form eines bald mehr, bald weniger hoch ansteigenden

---

Rechnung der Kirchenmeister von St. Mary at Hill zu London von 1485; Item a canopy for the pix of white baudekin (Bridgett, A history of the holy eucharist in Great-Britain [London 1908] 181).

[6] Dehaisnes, Doc. 703. Vgl. auch das Inventar der Heiliggrabkirche zu Paris von 1379 (Gay I, 377): Une coupe d'argent . . . et dedans la coupe a une boiste d'argent dorée et sacrée, ou repose le corps de Notre-Seigneur et est tout ensemble dedans le tabernacle pendant sur le grand autel.

[7] Bullet des Soc. Sav. 7e sér. II (1880) 238. Vgl. das Inventar der Kathedrale zu Noyon von 1639: Un ciboire d'argent doré pendant sur le grand autel, couvert d'un petit pavillon de poinct couppé (Bullet archéol. publié par la Comité hist. des arts et monum. IV [1847] 429).

[8] L. de Farcy, Monographie de la Cath. d'Angers, Les immeubles (Angers 1905) 3, note 6.

[9] H. Omont, Inventaires du trésor de l'abbaye de Saint-Denis (Paris 1902) 22 f.

Kegeldaches, das auf der Spitze gewöhnlich einen Knauf trägt, am untern Rand aber mit einem Zierbehang, der mit Fransen endet, geschmückt ist.

Als Beispiel diene die auf Tafel 357 wiedergegebene Miniatur einer Handschrift der Kgl. Bibliothek zu Brüssel[10]. Sie stellt die Aufopferung Jesu im Tempel dar. Das Innere des Tempels ist dem Innern eines christlichen Gotteshauses des 15. Jahrhunderts nachgebildet. Im Hintergrund sieht man den Altar mit Antependium, Altartüchern, Retabel und Altarvelen. Rechts vom Altar steht Chorgestühl; über ihm aber schwebt der kegelförmige, um den Rand herum mit einem Behang besetzte kleine Baldachin, unter dem ein Ciborium herabhängt. Auch noch ein anderes Beispiel bietet Tafel 357. Es ist ein Ausschnitt aus einem im Cluny-Museum zu Paris befindlichen Tafelbilde des 15. Jahrhunderts, das die Krönung Ludwigs XII. (1498) verherrlicht. Vom Gewölbe herab hängt über dem Altar der Baldachin mit dem Ciborium. Der Behang, der ihn unten rings umzieht, trägt die Inschrift: Ung Dieu, ung Roi, une Foi.

In Frankreich dauerte der Brauch, das Allerheiligste in einer Pyxis oder einer eucharistischen Taube über dem Altar aufzuhängen, wie früher gesagt wurde, an manchen Orten bis gegen den Ausgang des 18. Jahrhunderts, ja vereinzelt bis in das 19. fort. Wie man es aber dort in nachmittelalterlicher Zeit bezüglich des Brauches, einen Baldachin über dem Behälter mit dem hhl. Sakrament anzubringen, hielt, dafür sind die Beobachtungen Le Brun-Desmarettes sehr lehrreich. Zu Angers fand dieser weder in der Kathedrale, noch in St-Maurille, noch in St-Pierre über der suspension, wie er nach damaligem Sprachgebrauch das über dem Altar aufgehängte Allerheiligste nennt, einen Baldachin; ja es war nicht einmal über der eucharistischen Taube in St-Julien ein solcher angebracht. Jedoch hing in der Kathedrale und in St-Pierre über dem ganzen Hochaltar ein Baldachin[11]. In der Kathedrale zu Rouen gab es nicht bloß einen großen Baldachin über dem Altar, sondern außerdem einen kleinen über der suspension. Auch in der Kathedrale zu Rouen hatte sowohl diese wie der ganze Hochaltar einen Baldachin[12], dagegen fand Le Brun in St-Cyran-en-Brenne, in den Kathedralen zu Tours, Bourges und Sens, zu Port-Royal und in Notre-Dame zu Paris wieder nur über dem Allerheiligsten einen Baldachin, zu dem sich aber in der Kathedrale zu Bourges ein Velum gesellte, das das Ciborium vorne und unten verhüllte[13].

In der Kathedrale zu Albi hatte 1698 nur der Altar einen Baldachin, nicht auch das über ihm hangende Ciborium. Für dieses war das laternenartige Tabernakel, in dem es stand und mittels dessen es aufgehängt war, Baldachin. Dasselbe war nur an den höchsten Festen ohne Verhüllung; sonst war es stets mit einem Velum verdeckt, das an gewöhnlichen Tagen aus weißem Taft, an Festtagen aus reichgemustertem Brokat gemacht war[14]. Der Hochaltar der Kathedrale von Auxerre zeigt dagegen umgekehrt auf dem Titelbild des Missales von 1738 nur in der Mitte über dem hier aufgehängten hhl. Sakrament einen Baldachin[15].

Beispiele von Baldachinen haben sich aus dem 17. und 18. Jahrhundert in Chatillon-sur-Seine, in der Kathedrale zu St-Pol de Léon (Tafel 351) und in St-Yrieix erhalten. Die beiden erstgenannten sind aus Blech getrieben, haben die Form einer Glocke und sind unten rings um den Rand herum mit einem zackigen Behang verziert. Der Baldachin in der Pfarrkirche zu St-Yrieix besteht aus einem glockenförmigen eisernen Gerippe, das mit einem in Perlenstickerei ausgeführten Mäntelchen überzogen ist. Das Gerippe wird durch senkrecht stehende, oben sich krümmende Bänder gebildet, die durch drei wagerechte Reifen verbunden sind und an dem oberen Ende in einem hölzernen Knauf zusammentreffen. Ein Ring, der

---

[10] Ms. 10 533.
[11] Voyages liturg. 81 103 f.
[12] A. a. O. 275.
[13] A. a. O. 114 139 140 162 234 244.
[14] Grazer Kirchenschmuck XX (1889) 104.
[15] Vgl. die Wiedergabe des Titelbildes bei J. Wickham Legg, Ecclesiolog. essays (London 1905) Tfl. 16.

oben auf diesem Knauf angebracht ist, diente zum Aufhängen des Baldachins. Das mit größeren und kleineren tubenförmigen Perlen bestickte, mit Glaspasten und Glasknöpfen besetzte Mäntelchen ist an einer Seite mit einem Schlitz versehen, der mittels Spangen geschlossen werden kann. Die Höhe des Baldachins beträgt 52 cm, sein Durchmesser 35 cm[16].

Der Baldachin, unter dem das Allerheiligste heute über dem Hochaltar der Kathedrale zu Amiens aufgehängt ist, zeigt Form und Art der Baldachine zu Chatillon und St-Pol de Léon. Ob er noch derselbe ist, welcher 1768 bei Erbauung der hinter dem Altar sich auftürmenden barocken Glorie entstand, muß dahingestellt bleiben[17]. Der Baldachin, unter dem das hhl. Sakrament bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus über dem Hochaltar der Kathedrale zu Reims aufbewahrt wurde[18], hatte gleichfalls den Charakter der Baldachine zu Chatillon und St-Pol de Léon. Er entstammte dem Beginn des 19. Jahrhunderts und war an einer vom Gewölbe der Kirche herabhängenden Schnur befestigt[19]. Im Jahre 1790 hing das Ciborium mit dem Allerheiligsten in der Kathedrale zu Reims noch unter einem, aus vergoldetem Silber gemachten Baldachin[20], der aber 1793 eine Beute der Revolution wurde.

IV. DIE VORRICHTUNGEN ZUM AUFHÄNGEN DES EUCHARISTISCHEN BEHÄLTERS

Wie man bis zum späteren Mittelalter den Behälter mit dem hhl. Sakrament, Pyxis oder Taube, über dem Altar aufhing, erfahren wir nicht. Weder die Monumente noch die schriftlichen Quellen geben uns darüber Aufschluß.

War der Altar mit einem Ciborium überbaut, wie der Hochaltar der Kirche des Klosters Petershausen[1], so bot es wenig Schwierigkeit, Pyxis oder Taube über dem Altare aufzuhhängen. Man konnte sie an der Unterseite des Daches des Ciboriums anbringen. Ein Ring oder ein Haken, die man in der Mitte derselben befestigte, und ein kleiner Strick oder eine kleine Kette bildeten in der Hauptsache die ganze Vorkehrung, die erforderlich war, und die man zu treffen hatte. Eine Rolle, mittels deren man den Behälter heraufziehen und herablassen konnte, war meistens kaum vonnöten, da derselbe in der Regel wohl nicht so hoch hing, daß man ihn nicht mit der Hand hätte erreichen und erfassen können.

Indessen gab es im allgemeinen nicht häufig über dem Altar ein Ciborium von dessen Verdachung man den Behälter mit dem Leib des Herrn herabhängen lassen konnte. In solchen Fällen — und das waren wohl die meisten, da in der Zeit, in welcher uns der Brauch diesseits der Alpen begegnet, dort nur vereinzelte Ciborien entstanden — konnte man sich in der Weise helfen, daß man den Behälter an einer von der Decke des Chores über dem Altare angebrachten Kette oder Schnur befestigte. Indessen konnte man auch an der Rückseite des Altares einen Ständer errichten, dessen oberes Ende man mit einer Vorrichtung zum Aufhängen der Pyxis oder Taube versah. Wie man es in Wirklichkeit gehalten hat, vernehmen wir leider nicht. Wir hören nur von dem Lütticher Mönch Rainerius, daß die Pyxis mit dem hhl. Sakrament in der Laurentiuskirche zu Lüttich im 12. Jahrhundert an einer Kette aufgehängt war[2], während sie zu Lincoln in jener Zeit an einem Strick über dem Altare hing[3].

---

[16] E. Rupin, L'oeuvre de Limoges 232 mit Abb.

[17] Abb. bei Raible, Der Tabernakel Tfl. 7.

[18] Abb. bei Prosper Tarbé, Notre-Dame de Reims (Reims 1852) 125.

[19] Prosper Tarbé, Trésors des églises de Reims (Reims 1843) 157.

[20] Vgl. das Inventar von 1790 bei Pr. Tarbé, Trésors 122: Un ciboire de vermeil, suspendu au dict autel avec un pavillon aussi de vermeil.

[1] Vgl. oben S. 584.

[2] Vgl. oben S. 603.

[3] Vgl. oben S. 601.

Über die Weise, wie man im späteren Mittelalter und der neueren Zeit den Behälter mit dem Allerheiligsten über dem Altare anbrachte, sind wir besser unterrichtet.

Das Häufigste war wohl, daß man hinter dem Altar einen Ständer anbrachte, aus dem sich oben ein Krummstab als Träger der Pyxis entwickelte. So verhielt es sich wenigstens in Frankreich. Von diesem Ständer ist wiederholt in den Inventaren und Kirchenrechnungen die Rede. So lesen wir in den Kirchenrechnungen der Kathedrale von Angers zum Jahre 1424/25: Magister Robertus Bontevillain dictam summam CL t. recepit a dicto receptore et ipse exposuit pro factione postis cuprei majoris altaris corpus Christi deferentis; zum Jahre 1481: Item pro 4 candelabris in compensatione quandam antiquam potentiam sacramenti praedictae ecclesiae[4]. Die hier genannte antiqua potentia ist wohl der Krummstab, der bis zu der durch Bischof Jean de Beauveau († 1479) erfolgten Erneuerung des Hochaltares die Pyxis getragen hatte. In den Rechnungen der Kathedrale von Cambrai heißt es 1462: A maistre Jehan Lachet, fondeur de métail, pour avoir faict à la croche dessus le grand autel, par lequel on monte et descent corpus Domini sur ledit grant autel 17 feuillez[5]. In einem Inventar von St-Amé zu Douai von 1470 findet sich der Vermerk: Item le cibole d'argent doré pendant à la croche devant le grant autel, ouquel repose le corps de N. S.[6]. Das Inventar der Ste-Chapelle zu Paris von 1573 schreibt: Un repositoire nommé ciboire, où l'on mect le sainct sacrement lequel est dessus le grand hostel, pendu au bout d'une crosse de cuyvre[7].

Ständer und Krummstäbe, die zum Aufhängen der Pyxis dienten, haben sich aus dem Mittelalter nicht erhalten. Wir haben selbst kaum Abbildungen solcher Vorrichtungen aus dieser Zeit. Ein Triptychon des 16. Jahrhunderts in der heutigen Kathedrale zu Arras gibt den schönen Hochaltar der in der Revolution zerstörten früheren Kathedrale wieder. Es zeigt auch, wie über ihm das hhl. Sakrament aufbewahrt wurde (Abb. S. 146). Hinter dem Retabel des Altares erhebt sich ein hoher, schlanker, vierseitiger Pfeiler, der oben unter einem von einer Kreuzigungsgruppe bekrönten Baldachin eine Statuette der Gottesmutter trägt. Der vorderen Schmalseite des Pfeilers ist ein Säulenbündel vorgelegt, aus dessen Kapitell ein Krummstab herauswächst. Auf der nach vorne gewandten Krümme des Stabes ist ein schwebender Engel angebracht, durch dessen Hände die Kordel geht, an welcher das polygonale Tabernakel mit dem hhl. Sakrament befestigt ist.

Aus der früher erwähnten Miniatur im Stundenbuch des Bischofs Juvenal des Ursins ersehen wir, wie das hhl. Sakrament in der Ste-Chapelle zu Paris aufgehängt war. Hinter dem Hochaltar derselben erhebt sich ein Krummstab, an dessen Krümme das Gefäß mit dem Allerheiligsten hängt; über Altar und Sakrament schwebt an einem am Gewölbe der Kapelle befestigten Strick ein großer, viereckiger Baldachin.

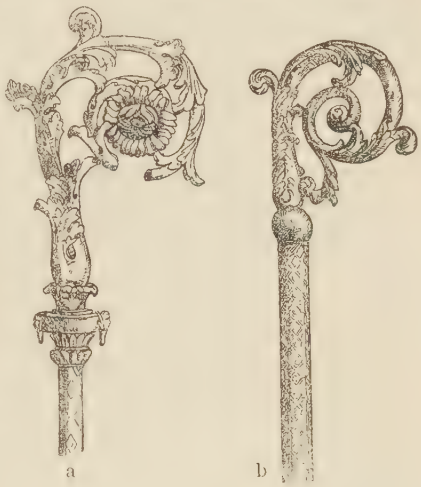
Ein gutes Bild der Vorrichtung, die Bischof Ludwig d'Amboise 1485 zum Aufhängen des Allerheiligsten in der Kathedrale zu Albi schuf, erhalten wir in dem Visitationsprotokoll von 1698. Hinter dem Hochaltar derselben errichtete er eine über das Retabel desselben hinausragende, von der Mitte an vergoldete Bronzesäule, auf der oben ein Krummstab aufwuchs. Auf der Krümme des Stabes war die Figur eines knienden Engels angebracht. Durch Säule und Krummstab zog sich eine Schnur, deren unteres Ende in einem hinter dem Altare befindlichen verschließbaren Schrank ausmündete und hier befestigt war. An dem oberen, das aus der Krümme des Stabes heraustrat, trug sie das Tabernakel, in welchem auf einem Korporale das Ciborium mit dem Hochwürdigsten Gut stand. Es hatte die Form eines kleinen Pavillons und war mit drei silbernen vergoldeten Kettchen an der Schnur auf-

[4] L. de Farcy, Monographie de la Cath. d'Angers, Les immeubles (Angers 1905) 3.
[5] V. Gay, Glossaire I, 377.
[6] Dehaisnes, Docum. 545, note 5.
[7] Revue archéol. V 1 (1848) 192.

gehängt. Über dem Dach des Tabernakels saß mit ausgespannten Flügeln eine Taube aus vergoldetem Silber. Die Schnur mußte zweimal im Jahre von zwei dazu bestimmten Kanonikern auf ihre Haltbarkeit geprüft werden[8].

Was sich an Krummstäben, die einst zum Aufhängen des Allerheiligsten dienten, erhalten hat, gehört alles dem 17. und 18. Jahrhundert an, doch gibt es, wenn es auch stilistisch anders geartet ist, eine gute Vorstellung, wie die gleiche Vorrichtung im späteren Mittelalter beschaffen war.

Tafel 351 gibt den Krummstab wieder, der sich noch heute an der Hinterseite des Hochaltares von St-Vorles zu Chatillon-sur-Seine erhebt. Er ist aus Holz gemacht und steht auf einem Untersatz, der sich aus drei Stücken zusammensetzt, einem mit Basis und Sims versehenen Sockel, einem kannelierten vierseitigen Pfosten und einem Schränkchen, in dem sich eine mit Zahnrad, Sperre und Kurbel ausgerüstete Welle befindet, und enthält eine Schnur, deren unteres Ende an dieser Welle befestigt ist, während an dem oberen, das vorne aus der Krümme des Stabes heraustritt, ein kleiner glockenförmiger Baldachin hängt. Unten mit Zacken und Quästchen verziert, umschließt derselbe die fünfsäulige Laterne, in der früher das Ciborium aufgestellt war. Schnur, Welle und Kurbel ermöglichten es, den Baldachin mit seinem Inhalt auf den Altar herabzulassen und wieder heraufzuziehen, Den Schaft des Krummstabes schmückt ein Gewinde von Ähren und Weinranken, die Krümme ist mit Akanthus besetzt. Die Höhe des Stabes beträgt von der Mensa des Altares an gemessen ca. 2,50 m.



Krummstäbe zum Aufhängen des Allerheiligsten
a) Beaulieu b) Auriac-Xaintrie (Nach Rupin)

Ein Krummstab, der sich zu Beaulieu (Corrèze) erhalten hat, ist etwas reicher als sein Gegenstück zu Chatillon-sur-Seine, im übrigen aber nach Einrichtung und Stil von gleicher Art. Die Mitte der Krümme füllt eine mächtige, sonnenblumenartige Rosette. Zwischen den mit Rauten belebten Schaft und die Krümme schiebt sich ein korbförmiger, mit Buckelfalten, Blättern und Engelköpfchen verzierter Knauf ein. Der Baldachin fehlt heute[9].

Ein Krummstab zu Auriac-Xaintrie (Corrèze) ist am Schaft mit einem förmlichen Rautennetz bedeckt. Die mit Akanthusblättern verzierte Krümme ist vom Schaft durch einen kugelartigen Knauf geschieden. Der Baldachin ist auch hier nicht mehr vorhanden[10]. Auch diese beiden Ständer sind aus Holz angefertigt, aber ganz vergoldet[11]. Der Krummstab, der noch 1846 hinter dem Hochaltar von St-Thibault bei Semur aufstieg, wenn auch seinem ursprünglichen Zweck entfremdet, trug oben auf der mit Akanthus besetzten Krümme eine Taube[12]. Die Vermutung Violett-le-Ducs, es habe diese Taube ehedem in ihrem Schnabel das Ciborium gehalten, ist bei der Stellung, welche sie einnimmt, unwahrscheinlich, da in diesem Falle ein Heraufziehen und Herablassen desselben kaum möglich war. Sie war anscheinend nur Zierat; die Schnur, an welcher das Ciborium hing, wird auch hier aus der Krümme selbst herausgekommen sein.

---

[8] Grazer Kirchenschmuck XX (1889) 104.

[9] Abb. Ern. Rupin, L'oeuvre de Limoges (Paris 1890) 235.

[10] Abb. ebend.

[11] Ein Krummstab zu Valloires (Pas-de-Calais) ist mir nicht näher bekannt. Er soll aus Blei bestehen (Enlart, Manuel d'archéol. franç. I [Paris 1902] 146, note 2).

[12] Abb. in Annales archéol. V (1848) Tfl. zu S. 192.

Ein Erbe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist der Krummstab, der sich bis jetzt hinter dem Hochaltar der Kathedrale von St-Pol de Léon behauptet hat. Er hat die Form einer Palme, deren Stamm mit einem Kranz von Trauben und Ähren umwunden und mit Engelsköpfchen besetzt ist, während seine Krone sich volutenartig nach vorne krümmt und den glockenartigen Baldachin trägt, der das Ciborium enthielt. Am Fuße des Stammes steht eine mit palmblattartigem Ornament umrahmte Nische, in deren Rückwand die Tür des Kämmerchens angebracht war, welches die Vorrichtung zum Herablassen und Heraufziehen des Baldachins barg (Tafel 351).

Der Krummstab konnte natürlich im einzelnen eine mannigfache Ausgestaltung und Ornamentierung erfahren, wie auch schon aus den angeführten Beispielen erhellt. Sehr reich ausgebildet war der Ständer, von dem in der Abteikirche St-Bertin zu St-Omer das hhl. Sakrament herabhing. Er erhob sich über der Mittelabteilung des kostbaren, von Abt Wilhelm Filastre 1459 geschaffenen Metallretabels des Hochaltares. Um seinen Schaft zog sich ein Gewinde von Ähren und Weinranken. Oben wuchsen mehrere Arme aus ihm heraus, von denen einer nach vorne ging und die goldene Taube trug, in welcher sich das hhl. Sakrament befand. Auf der Spitze zeigte er einen Pelikan, an seinem Fuße knieten zwei Engel, die eine Fackel trugen. Höher hinauf umschwebten ihn zwei andere Engel, die ein Spruchband mit der Inschrift hielten: Ecce panis angelorum. Erst 1783 wurde die Einrichtung durch einen Marmoraltar mit Tabernakel verdrängt[13].

Zu La Trappe hing der Baldachin, in dem sich das Ciborium mit dem hhl. Sakrament befand, nicht an einem Krummstab. Es stand vielmehr hier über dem Altare eine Statue der Gottesmutter, die auf dem linken Arm das Jesuskind, mit der Rechten aber jenen Baldachin trug[14]. Über der Statue ließ Abt de Rancé die Inschrift anbringen: Si quaeras natum cur matris dextra gestet — Sola fuit tanto munere digna parens — Non poterat fungi majore munere mater — Non poterat major dextera ferre Deum. In Notre-Dame zu Paris hielt eine 5′ hohe Engelsfigur aus vergoldetem Blei den Baldachin, in dem das Ciborium hing[15].

War hinter oder auf dem Altar ein Retabel von genügender Höhe angebracht, so konnte man auf einen Krummstab verzichten und sich damit bescheiden, am Retabel einen Arm als Halter des Ciboriums anzubringen. So geschah es beispielsweise in der Kathedrale zu Durham. Der Baldachin, in dem die Pyxis mit dem Allerheiligsten hing, war mittels zweier vergoldeter Eisenstäbe so an dem hinter dem Altar sich aufbauenden prächtigen steinernen Retabel festgemacht, daß er mitten über der Mensa schwebte. Auf der Spitze des Baldachins saß ein silberner Pelikan, in token, that christ did give his blood for the sins of the world. Die unter dem Baldachin an vergoldetem Haken aufgehängte Pyxis war aus Gold angefertigt und mit einem kostbar bestickten viereckigen Schleier bedeckt. Eine aus starker weißer Seide gemachte Schnur gestattete, sie herabzulassen und hinaufzuziehen[16].

In der Kirche zu Chalard (Haute-Vienne) hing das Ciborium in der Mitte eines baldachinartigen Vorbaues, mit dem das Retabel des Hochaltares oben ausgestattet war. Eine Rolle, die dort angebracht war, nahm die Schnur auf, an der es befestigt war und mittels deren es vom Priester hinauf- und herabgezogen werden konnte. Das Retabel, eine Schöpfung des 15. Jahrhunderts, ist noch vorhanden, aber in einen Reliquienschrank umgewandelt[17].

Für den Brauch, den Behälter mit der hl. Eucharistie von der Decke oder dem Gewölbe des Chores über den Altar herabhängen zu lassen,

[13] Revue XXXV (1892) 473. Nach einer handschriftl. Beschreibung des Dom de Witte, Grand cartulaire de l'abbaye de St-Bertin VII, 6 in der Stadtbiblioth. von St-Omer.

[14] Revue II (1858) 243.

[15] Le Brun-Desmarettes, Voyages liturg. 244.

[16] Ancient monuments, rites and customs of Durham (London 1842) 7. Die 1593 abgefaßte Beschreibung gibt die Einrichtung wieder, wie sie vor der Zeit des Abfalls von der alten Kirche bestand.

[17] E. Rupin, L'oeuvre de Limoges 236.

liegen schriftliche Belege nur vereinzelt vor. Daß man es so in der Kathedrale zu Cambrai hielt, beweist der Eintrag in den Kirchenrechnungen von 1399: Pour 14 toises de corde pour pendre le chiboire dessus le grand autel 6 s.[18]. Denn vierzehn Klafter (= 27 m) Schnur hatte man offenbar zum Aufhängen des Ciboriums nur dann nötig, wenn dieses vom Gewölbe des Chores herabhing. Besser ist der Brauch durch bildliche Darstellungen bezeugt. Auf den Bildwerken ist der Behälter sogar meist nicht an einem hinter dem Altar befindlichen Ständer, sondern an der Decke oder dem Gewölbe befestigt. Eine der interessantesten Darstellungen dieser Art findet sich auf dem früher erwähnten, leider stark beschädigten Tafelgemälde des Cluny-Museums, das die Weihe und Krönung Ludwigs XII. im Jahre 1498 darstellt (Tafel 357). Der Baldachin, unter dem das Ciborium mit dem hhl. Sakrament schwebt, ist über dem Altar mittels einer Schnur am Schlußstein des Gewölbejoches befestigt. Auf einer Miniatur der Konstitutionen Jakobs II. von Aragonien, die sich heute in der Kgl. Bibliothek zu Brüssel befinden[19], hängt über dem Altar im Scheitel der Kuppel ein polygonales Tabernakel herab, aus dem unten ein mit einem Fuß versehenes Ciborium heraustritt. Auf anderen Miniaturen derselben Bibliothek sehen wir wie auf dem Pariser Tafelgemälde von der Decke einen Baldachin herabhängen, unter dem das Gefäß mit dem hhl. Sakrament angebracht ist. So z. B. auf der früher wiedergegebenen Miniatur, auf welcher die Aufopferung des Herrn im Tempel abgebildet ist[20], sowie auf einer andern Miniatur derselben Handschrift, welche ein Totenamt darstellt[21]. Wie weit die Sitte, den Behälter mit dem hhl. Sakrament von der Decke oder dem Gewölbe herabhängen zu lassen, verbreitet war, läßt sich nicht feststellen. Um ihn herab- und hinaufziehen zu können, mußte natürlich unter oder über der Decke bzw. dem Gewölbe eine Rolle, am anderen Ende des Strickes, an dem er hing, aber ein Gegengewicht angebracht werden, wie es bei der gleichartigen Vorrichtung geschieht, mittels deren man die Ampel mit dem ewigen Licht an dem Gewölbe des Chores aufhängt.

Durchaus notwendig war es, die Schnur oder die Kette, an der der Behälter mit dem Allerheiligsten hing, in bestem Stand zu halten; andernfalls war die Gefahr gegeben, daß sie reiße und die Pyxis mit ihrem heiligen Inhalt herabfalle. Darum mußten zu Albi, wie wir hörten, zwei eigens damit beauftragte Domherren zweimal im Jahre die Schnur, an welcher in der dortigen Kathedrale dieselbe aufgehängt war, auf ihre Haltbarkeit prüfen[22]. Das Rituale von Toulon aus dem Jahre 1780 aber schreibt vor, sie müsse alle Jahre zu Ostern völlig erneuert werden, selbst wenn es scheine, als sei sie noch hinreichend fest und geeignet, noch mehrere Jahre ihrem Zwecke zu dienen[23].

VIERTES KAPITEL

DIE AUFBEWAHRUNG DES ALLERHEILIGSTEN AUF DEM ALTARE. DAS ALTARTABERNAKEL

I. DAS ALTARTABERNAKEL IM MITTELALTER

1. Bewegliche Tabernakel. Daß man das hhl. Sakrament schon im 9. Jahrhundert auch auf der Mensa des Altares aufbewahrte, erhellt, wie früher gesagt wurde, aus der Admonitio Synodalis. Eine besondere Vorkehrung wurde indessen zu diesem Zwecke auf der Mensa lange Zeit nicht getroffen. Man begnügte sich damit, den Behälter, der das Allerheiligste barg,

[18] V. Gay, Glossaire I, 377.
[19] Ms. 9169. Vgl. oben S. 617 und Tfl. 357.
[20] Vgl. oben S. 618 und Tfl. 357.
[21] Abb. bei Roh. V, Tfl. 378; ein gutes Beispiel aus einer Handschrift der Bibliothek des Arsenals zu Paris ebend. Tfl. 379.
[22] Vgl. oben S. 621.
[23] Revue II (1858) 498.

auf die Mensa zu stellen. Höchstens wird man die Pyxis, in der sich dasselbe befand, in ein Gehäuse oder Kästchen gelegt und in diesem auf den Altar gesetzt haben.

Wie wir uns die Sache zu denken haben, zeigt eine interessante Miniatur des Wyscherader Evangeliars in der Universitätsbibliothek zu Prag (Ende des 11. Jahrhunderts). Sie stellt die Szene der Verkündigung dar und ist in drei rundbogige Arkaden aufgeteilt. Unter der Arkade zur Linken steht der Engel Gabriel, unter derjenigen zur Rechten thront Maria, über der der Hl. Geist herabschwebt. Unter der mittleren sieht man einen Altar, hinter dem zwei Stangenkreuze angebracht sind. Auf der Mensa, auf der anscheinend ein Tuch ausgebreitet ist, erheben sich vorne zwei mit Kerzen versehene Leuchter, in der Mitte aber steht ein kleiner, turmförmiger, mit kegel- oder zeltdachförmigem Deckel ausgestatteter Behälter, in dem wir zweifellos eine Pyxis zu erblicken haben, nicht ein Reliquiar. Dem Geheimnis der Menschwerdung, das durch die Szene der Verkündigung dargestellt wird, ist unter der mittleren Arkade das eucharistische Geheimnis, das Gegenstück und die Frucht des Geheimnisses der Menschwerdung, gegenübergesetzt. In Marias Schoß nahm bei der Verkündigung derjenige Wohnung, der, unter Brotesgestalt verborgen, auf dem Altar in der Pyxis zugegen ist[1].

Um das Ende des 13. Jahrhunderts versichert uns, wie wir bereits hörten, Durandus, daß man in verschiedenen Kirchen das Allerheiligste in einer arca oder einem tabernaculum hinten auf dem Altar aufstelle[2].

Wie diese Tabernakel beschaffen waren, zeigen einige noch vorhandene Beispiele. Aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammt ein heute als Reliquienbehälter dienendes derartiges Tabernakel im Schatz der Pfarrkirche zu Siegburg. Von rechteckigem Grundriß, ist es 28 cm breit und 21 cm tief. Seine Höhe beträgt einschließlich des Zeltdaches 41 cm. Das Tabernakel hat in späterer Zeit verschiedene Veränderungen und Erneuerungen erfahren. Über seine Bestimmung gibt die Nielloinschrift Auskunft, welche oben und an den Seiten die seine rechte Schmalseite bildende Tür umzieht und lautet: Hostia vitalis qualis fuit in cruce talis — Sub fidei titulo claret in hoc loculo[3].

Limusiner Emailarbeiten aus dem frühen 13. Jahrhundert sind die Tabernakel in S. Sepolcro zu Barletta, im Bargello zu Florenz, im Nationalmuseum zu München und im Kunstgewerbemuseum zu Prag. Tafel 344 gibt das Tabernakel zu Barletta wieder. Es hat zwei von Ecke zu Ecke gehende, einander durchkreuzende Satteldächer, über deren Mitte ein zeltdachförmiger Helm aufsteigt, mißt 23 cm im Geviert, hat eine Höhe von 38 cm und hat als Füße vier mit vergoldetem Kupferblech bekleidete Würfel. Auf seiner Vorderseite ist der thronende Christus dargestellt, in den Zwickeln der ihn umgebenden Mandorla sind die Evangelistensymbole angebracht. An der rechten und linken Seite stehen unter je zwei rundbogigen Arkaden ebenso viele Apostel. Die Rückseite enthält das Türchen. Es ist mit der Figur des hl. Petrus geschmückt, öffnet sich nach unten und bildet darum, aufgeklappt, eine Art von Tisch. Von den vier rautenförmigen Flächen des Helmes des Daches zeigt die vordere das Bild eines Königs mit Buch (David?), die übrigen eine Engelsfigur. Das Tabernakel wird noch heute am Gründonnerstag zur Aufbewahrung des Allerheiligsten benutzt.

---

[1] Abb. in Mitt. V (1860) 16; in Farbe bei F. J. Lehner, Die böhmische Malerschule des 11. Jahrhunderts, Tfl. 16.

[2] Vgl. oben S. 585.

[3] Vgl. auch E. aus'm Weerth, Kunstdenkm. des christl. Mittelalters in den Rheinl. III, 28 nebst Abb. Tfl. XLVII sowie Kunstdenkm. der Rheinprovinz, Kr. Siegburg (Düsseldorf 1907) 219 nebst Abb. Wenn es dort heißt, der Inschriftenstreifen stamme seinem Inhalt nach wohl von einem Tragaltar, so ist das irrig. Loculus bedeutet nicht Tragaltar, sondern Schrein, Tabernakel.

Die Tabernakel im Bargello zu Florenz, im Münchener Nationalmuseum und im Prager Kunstgewerbemuseum haben ein einfaches Pyramidendach. Bei dem Münchener (Tafel 345), das aus Schloß Tießling stammt, befinden sich die Scharniere des Türchens heute an der Seite; ursprünglich war dieses jedoch auch hier, wie noch heute bei den beiden andern sowie bei dem Tabernakel zu Barletta nach unten aufklappbar. Das Tabernakel im Bargello (Tafel 344) und im Kunstgewerbemuseum zu Prag sind Gegenstücke. Auf der Vorderseite weisen sie eine Kreuzigungsdarstellung auf, rechts die Szene der Frauen am Grabe, links die Figur der thronenden Jungfrau, umgeben von den Halbfiguren von vier Engeln, auf dem Türchen an der Rückseite den hl. Petrus, der bei dem Florentiner Tabernakel die gewöhnliche Apostel-tracht hat, während er beim Prager in einer mit Gabelkreuz verzierten Kasel erscheint. Von den vier Flächen des Daches enthalten bei beiden Schreinen drei die Halbfigur eines Engels in runder Einfassung; die vierte zeigt bei dem Prager das Bild des stehenden Christus, der von zwei Engeln begleitet ist, bei dem Florentiner das des thronenden Erlösers.

Das Tabernakel im Nationalmuseum zu München hat an der Vorder- und Rückseite die gleichen Darstellungen wie die beiden anderen, rechts weist es in spitzovaler Umrahmung die Figur des thronenden Gottmenschen auf, links die der thronenden Gottesmutter mit dem Jesuskind. In den Zwickeln der Mandorla erblickt man rechts die Evangelistensymbole, links Brustbilder von Engeln. Die vier Dachflächen enthalten je einen stehenden Engel.

Was die Maßverhältnisse der Tabernakel anlangt, so hat das Florentiner 15¼ cm im Geviert bei einer Höhe von 30 cm, das Münchener 15 cm im Geviert bei einer Höhe von 32 cm, das Prager 16 cm im Geviert bei einer Höhe von 32 cm. Auf den Ecken und der Spitze trugen alle drei ursprünglich als Aufsätze Knäufchen. Bei dem Münchener sind noch über den Ecken die Holzzäpfchen vorhanden, auf denen dieselben befestigt waren. Die Knäufchen, welche heute die Ecken und die Spitze des Prager Tabernakels schmücken, sind nicht ursprünglich. Das Innere ist beim Münchener Tabernakel blau angestrichen, beim Florentiner weiß. Bei letzterem ist der dem Türchen gegenüber befindlichen Wand in roter Farbe ein gleicharmiges Kreuzchen aufgemalt[4].

Zwei dem 13. und 14. Jahrhundert entstammende Holzschreine, die einst zur Aufbewahrung des Allerheiligsten dienten, befinden sich im Bischöflichen Museum zu Vich. Der ältere der beiden ist 22 cm lang, 13⅓ cm tief und 22½ cm hoch. Sein satteldachförmiger, nach den Schmalseiten zu abgewalmter, oben aber abgeplatteter Deckel trägt in der Mitte einen zapfenförmigen, mit Ringen verzierten Aufsatz von 9 cm Höhe. Der Boden des Schreines liegt über segmentförmigen Ausschnitten, mit denen alle vier Wände unten versehen sind, so daß er nicht unmittelbar den Altar berührte. Das Ornament, mit dem der Schrein vorne und an den Seiten bemalt ist, besteht aus einer mit schrägen Linien gemusterten Borte, womit alle Kanten eingefaßt sind, aus romanischem Blattwerk und aus Vierpässen mit eingezeichnetem Schild, welch letztere jedoch nur an der Vorderseite angebracht sind. Der zweite, etwas jüngere Schrein ist 20½ cm breit, 14 cm tief, 22½ cm hoch und mit einfachem satteldachförmigem Deckel ausgestattet (Tafel 356). Seine Rückseite hat als Schmuck gestielte weiße Blumenknospen auf rotem Grund. Die beiden Schmalseiten sind durch Bänder, die sich durchflechten, in abwechselnd graugrün und rot bemalte viereckige

[4] Auch in der Sammlung Spitzer befand sich ein solches Tabernakel; es maß jedoch nur 12½ cm im Geviert, seine Höhe aber betrug bloß 29 cm. Vorne war in vierpaßförmiger Umrahmung Maria, darüber auf der vorderen Fläche des Zeltdaches der Hl. Geist dargestellt. Links sah man unter rundbogigen Arkaden nach der Vorderseite zu den Engel Gabriel, den Boten der Verkündigung, nach der Rückseite zu einen Apostel. Rechts standen unter Rundbogenarkaden zwei weitere Apostel; das Dach zeigte über drei Seiten die Halbfigur eines Engels. Das Türchen und die Dachfläche der Rückseite waren nur mit Rosetten verziert. Wo das Tabernakel sich heute befindet, kann ich nicht sagen. Abb. in Collection Spitzer I, Orfévrerie relig. n. 21, pl. VII.

Felder geteilt, die ein weißes lilienartiges Ornament enthalten. Die Vorderseite des Schreines zeigt auf der Schrägung des Deckels den Heiland am Kreuze zwischen Maria und Johannes. Unten ist sie durch horizontale und vertikale Bänder, denen Kreise eingefügt sind, in quadratische Felder geteilt, welche eine weiße Rosette als Füllung enthalten. Beide Schreine sind mit einem kräftigen Schloß versehen[5].

2. Unbewegliche Altartabernakel. Wenn man in älterer Zeit das Allerheiligste auf dem Altare aufbewahrte, so geschah das wohl in der gleichen Weise, wie man Reliquiare auf ihm aufstellte. Der Behälter, in dem es sich befand, war nicht auf der Mensa dauernd festgemacht, sondern stand lose auf ihr, so daß er nach Belieben weggenommen und wieder an seinen Platz gebracht werden konnte. Den Schrein oder Schrank, in den das Allerheiligste aufbewahrt wurde, mit letzterem in eine feste, dauernde Verbindung zu bringen, so daß er unbewegbar wurde, scheint erst im späteren Mittelalter üblich geworden zu sein.

Auffallend ist, daß keine der Synoden des 13., 14. und 15. Jahrhunderts die Bestimmung erläßt, es solle der Behälter, in dem die Pyxis aufbewahrt wurde, wenn auf dem Altar aufgestellt, gut auf der Mensa befestigt werden. Sie betonen lediglich, daß er mit einem Schlüssel wohl verschlossen sein und unter sorgsamer Obhut stehen müsse[1]. Selbst Synoden, welche wie die von Münster (1279), Köln (1281) und Cambrai (1300) ausdrücklich verordnen, es solle das hhl. Sakrament super altari in honesto loco vel armariolo geborgen werden, und zwar sub clave, sagen von einer Befestigung des fraglichen Schränkchens oder Behälters kein Wort. Auch die Konstitutionen Odos von Paris (ca. 1198)) fordern nur, daß der Leib des Herrn in pulchriore parte altaris cum summa diligentia et honestate sub clave custodiatur[2]. Nur das früher erwähnte Dominikanermissale des 13. Jahrhunderts scheint eine auf die Befestigung des Tabernakels hinzielende Vorschrift zu enthalten. Denn nachdem es angegeben hat, es müsse zur Aufnahme der Pyxis, in welcher die hl. Kommunion aufbewahrt werde, ein würdiger und schöner Behälter vorhanden sein, den man in ehrenvoller Weise auf dem Hochaltar aufzustellen habe, fährt es fort: Provideatur autem, quod tam vas quam pixis praedicta sic caute stabiliantur et claudantur, ne in aliquo casu possint hostiae praedictae cadere vel removeri nisi per ministerium fratrum, cum fuerit aliqua communio facienda[3]. Im zweiten Dezennium des 15. Jahrhunderts erteilt der Offizial des Bischofs Albrecht von Halberstadt die Erlaubnis, hinten in den Altar der Stephanskirche zu Helmstedt Löcher zu hauen, um die Tafel (das Retabel) und das hhl. Sakrament in guter Hut und zu größerem Schmuck in der Kirche aufzustellen[4].

---

[5] Dem ausgehenden Mittelalter gehört ein tragbares Tabernakel an, das sich heute im Provinzialmuseum zu Hannover befindet. Es stellt einen 1,15 m hohen, 68 cm im Geviert haltenden Kasten dar, der oben durch ein mit Zinnen versehenes Sims bekrönt wird. An der Vorderseite hat es eine im Rundbogen schließende Tür, die mit zwei Engeln bemalt ist, welche eine Monstranz halten. Über der Türe ist auf rotem Grund in Gold eine aus geschweiftem Bogen, Fialen und kleinen Bogenstellungen bestehende Architektur aufgemalt. Hinter der Holztüre befindet sich eine andere, die von einem schmiedeeisernen Gitter gebildet wird (Münzenberger-Beissel I, 157). Daß das Tabernakel zur Aufbewahrung des hhl. Sakramentes diente, steht außer Zweifel; die Malerei, mit der die Türe verziert ist, beweist das. Doch ist es nicht ebenso sicher, daß es auf einem Altar seinen Platz hatte, da es auch auf einem Sockel neben dem Altar, ja in der Sakristei gestanden haben kann, ähnlich den S. 588 erwähnten französischen Holztabernakeln. Immerhin schien es angebracht, hier auf dasselbe hinzuweisen.

[1] Vgl. oben S. 586.

[2] C. 5 (H. VI 2, 1940).

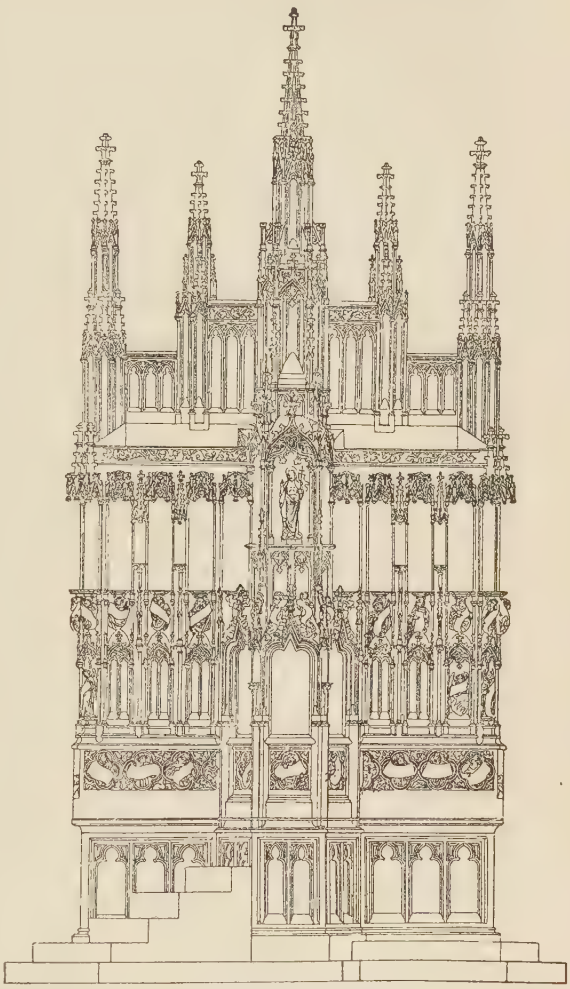
[3] J. Wickham Legg, Tracts on the mass (London 1904) 85.

[4] Kd. des Herzogt. Braunschweig I, 61. Es gab vier Bischöfe von Halberstadt, die den Namen Albert führten, Albert I. (1304—1324), II. (1324—1358), III. (1366—1390) und IV. (1411 bis 1419). Der letztgenannte und nicht einer der drei ersten war es wohl, dessen Official

Das älteste, deshalb aber besonders interessante und wichtige Beispiel eines dauernd und unbeweglich auf dem Altar angebrachten Tabernakels bietet in Deutschland heute das aus der Klarakirche stammende Altarretabel im Dom zu Köln. Zur Aufbewahrung des Allerheiligsten diente die untere der beiden Nischen, in welche die einen Vorsprung bildende mittlere Abteilung des Schreines aufgeteilt ist (Tafel 360). Auf ihren Zweck weist unverkennbar das Bild hin, mit welchem die sie verschließende Tür bemalt ist, eine Darstellung der Wandlung: Ein Bischof, umgeben von seinen Ministri, erhebt die Hostie, auf die, von rechts oben her, von einer Sonne ausgehend, ein Lichtschein fällt; desgleichen das Bild des Gekreuzigten auf dem kleinen Flügel, welcher sich bei völlig geschlossenem Schrein über das Tabernakel legt[5].

Ob auch die untere der beiden Nischen im mittleren Vorsprung des dem Klararetabel gleichartigen Altarretabels zu Marienstatt einst als Tabernakel diente, läßt sich nicht mehr bestimmen. Denn die schmalen Flügel, welche einst den Hauptflügeln angefügt waren, um bei geschlossenem Schrein den Vorsprung zu verdecken und durch ihr Bildwerk uns über den Zweck der Nische hätten Aufschluß geben können, sind leider nicht mehr vorhanden.

Lehrreiche und wichtige Beispiele aus dem frühen 15. Jahrhundert sind die Tabernakel in der Martinskirche zu Landshut, der ehemaligen Dominikanerkirche zu Erfurt, der Friedhofskapelle zu Oberndorf (Bez.-A. Kelheim in Bayern), der St. Walburgis-Kirche zu Eichstätt und der Heiliggeistkirche zu Landshut.



Tabernakelretabel, Rückseite. Landshut, Martinskirche

In der Martinskirche zu Landshut erhebt sich in der Mitte der Rückseite des steinernen Altarretabels, mit dem der Hochaltar 1424 geschmückt wurde, ein dreiseitiger Ausbau, der in seinem Untergeschoß gleich dem Stipes des Altares mit spitzbogigen Blenden verziert ist. Das zweite Geschoß enthält über einem predellaartigen Untersatz, der wie die Predella des Retabels mit Brustbildern in Vierpässen

die fragliche Erlaubnis gab; denn das Retabel, das auf dem Altar aufgestellt werden sollte, dürfte eben dasjenige gewesen sein, zu dessen Errichtung (ad summi altaris tabulatum de novo construendum) der Weihbischof Heinrich von Kalveld 1406 einen Ablaß gewährte.

[5] Das Bild stellt eine Begebenheit aus dem Leben des hl. Martinus dar.

geschmückt ist, das zur Aufbewahrung des hhl. Sakramentes dienende Tabernakel, zu dem fünf Stufen hinaufführen. An einer der drei Seiten befindet sich die Tür; die beiden andern zeigen vergitterte Öffnungen. Über dem Tabernakel erhebt sich ein baldachinartiger Oberbau, dessen Helm heute leider durch den schweren entstellenden Aufsatz verdeckt wird, mit dem das Retabel bei seiner Wiederherstellung versehen wurde.

Die Rückseite des Retabels, dem der Tabernakelbau angefügt ist, ist an der Predella mit Brustbildern von Propheten, Aposteln und Evangelisten belebt, die von einem Vierpaß umrahmt sind, die über der Predella befindliche Fläche aber ist, soweit sie nicht von dem Tabernakelvorbau verdeckt wird, in zwei Zonen gegliedert, von denen die untere mit Blendarkaden ausgestattet ist, die durch strebenartige Vorlagen getrennt und mit Stab- und Maßwerk gefüllt sind. Die obere enthielt über Konsolen, die durch Halbbilder von Propheten abgestützt sind, Statuetten, die von Baldachinen bekrönt und durch Miniaturstatuetten getrennt wurden. Die Vorderseite des Retabels zeigt auf der Predella Vierpässe mit den Brustbildern von Propheten, Evangelisten und Kirchenlehrern. Von den beiden Zonen, in welche das Retabel selbst geschieden ist (Tafel 361), enthält die obere unter zehn Eselsrückenbogen, in deren Zwickel Engel angebracht sind, Darstellungen aus dem Leben der Gottesmutter sowie eine Szene aus der Legende des hl. Martinus. Die untere weist in der Mitte ein vergittertes Fenster auf, das von einem vortretenden dreiseitigen Baldachinchen überdacht ist und einen Blick in das Innere des Tabernakels gestattete. Rechts und links von demselben sind unter Baldachinchen Statuetten aufgestellt[6]. Alle Figuren der Propheten, Evangelisten, Apostel, Kirchenlehrer und Engel, welche die Predella des Retabels, die Konsolen der unteren Zone der Vorderseite desselben und der oberen seiner Rückseite sowie das Tabernakel in reicher Fülle schmücken, halten Spruchbänder, deren deutsch abgefaßte Inschriften teils dem Gloria entnommen sind, teils sich auf die Vergebung der Sünden beziehen, teils endlich, und zwar ganz besonders auf das heilige Opfer und die hl. Kommunion hinweisen und das Retabel als ausgesprochenes Sakramentsretabel charakterisieren[7].

Die Engelsgestalten, welche vorn über dem Tabernakel und an den Konsolen der unteren Zone des Retabelkörpers unter den dort stehenden Statuetten angebracht sind, zeigen auf ihren Spruchbändern die Verse des Glorias, das der Priester betet. So lesen wir rechts: „Er und gloria werd got in der hoch und frid den menschen auf ern . Du allein pist heilig . wir loben dich", links: „Denn du allein bist her . Wir beten dich an . wir eren dich . . wir preisen dich."

Auf den Spruchbändern, welche die Halbfiguren in der Predella der Vorderseite in ihren Händen halten, heißt es: „Jeremias: Ich wil erfülln dy sel des priesters mit sießigkeit und mein volkh sol erfült werdn all mein guts aber dy posen werff ich aus von meinen augn. Lucas: Nempt unt esset daz ist mein leichnam der durch meinen willn is gebn in den pittern tod. Zacharias: Was ist so gut was ist so schon, wie dy speis der auserwelten als das schonest das suessest und das edlist brod des leichnams christi. Marcus: Wer nit isset das fleisch des suns des menschen und sein pluet trinkht der wird nit habn das ewig leben. Ezechiel: Wan ist daz ich spreche zu den posen des todes stirwest du, thuestu aber pueß von deinen sündn so wirst du des lebens lebn und stirwest nit, all dein sund in den du gesundet hast, werden dir nimmer geschätzet. Augustin: Du

[6] Abb. der Rückseite nach Dengler, Kirchenschmuck, Neue Folge, Heft 12, Tfl. 74. Das Retabel war bis 1859 durch einen Rokokobau verdeckt. Dann wurde es freigelegt und restauriert. Neu sind insbesondere die Statuetten an der Vorder- und Rückseite, der schwere bekrönende Aufsatz mit seiner Kreuzigungsgruppe, die Flügel sowie das stärker vortretende Baldachinchen, welches heute an der Vorderseite die Gitteröffnung des Tabernakels überdacht. Vgl. auch Münzenberger-Beissel I, 90. Ursprünglich war das Retabel reich polychromiert und vergoldet.

[7] Mitgeteilt bei J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern (München 1863) 509 f.

sunder ckom mit ganzer trewe zu gott, wann all dein sund nit überwindn mögn dy groß parmherzigkeit gotts. Osea: Von der gwalt und ckrafft des todes wil ich dich erledigen mit meinem rosenfarben pluet. Ambrosius: Dy speis, dy du nimpst, ist das lebendig brod das vom himmel ckommen ist wer daz ist, der lebt ewigleich. Malachias: Mir ist zu vil ewer opfer wann ir mich verschmahtet all brod wein und wasser ist lauter unrains. da ist mein will zu wohnen. von dem aufgang der Sonn bitz an den undergang ist ein volkh das mir ein reins opfer bringt. Gregorius: Das Opfer, das taglich umb hail all werlt geopfert wird auf dem altar, ist der leichnam der von maria geboren ist."

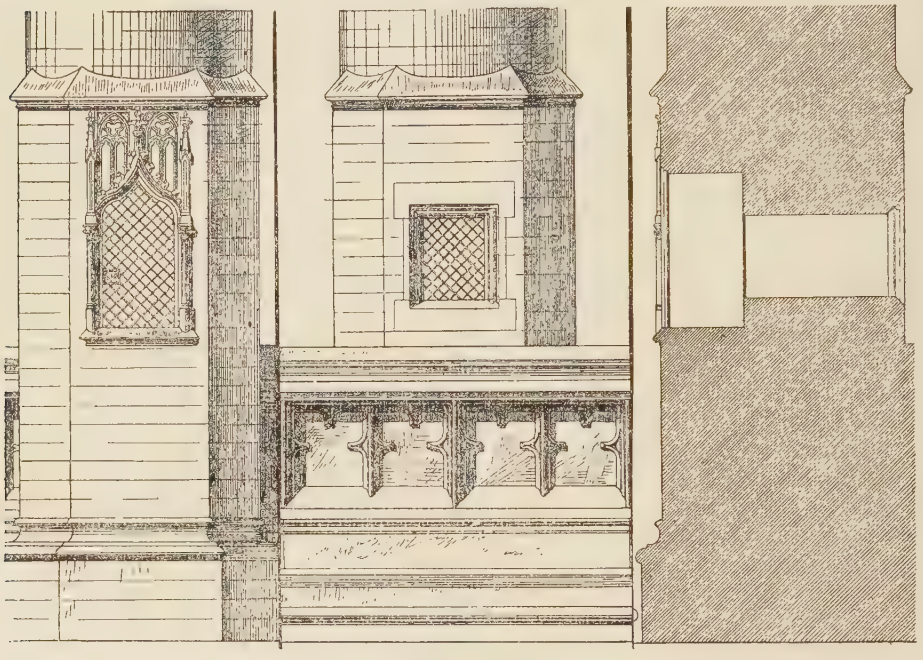
Reicher noch an Inschriften als die Vorderseite des Retabels ist die Rückseite. Auf den Spruchbändern der Halbbilder in der Predella steht hier: „Matthäus Du bist der stein auf den ich mein kirchen pawen will, was du vergibst auf dem erdnreich das ist vergeben im himmel. Hohelied (wohl Joel): Ich werd ausgießen von meinem fleisch über alle menschen. Malachias: Der her wirfft hintum all unsre missetat. Ezechiel: Sie werden all erweckt, ein tail zu dem leben, die andern zum tod. Isaias: Ich pin, der dir abwascht dein sund durch meinen will und deiner sund nymer gedenken will . nim mich zu einer gedahtniß. Paulus: Beruf sich der mensch selbst, daß er also des brotes eß und von dem chelich trink. wer das brot ißt und trinkt den chelich unverdiglich der ißt und trinkt den ewigen tod. Daniel: Ich betracht und sah in den himmelwolken die gstalt des menschen dem ist gegeben das reich und alle gewalt. Jeremias: Es ist warlich on zweifel zu glauben daß zu der zeit auf dem altar von des gepetts des briesters der himmel sich auftut und der son gotts herabchimmt in die hent des priesters. Jesus Sirach: Der allmächtig gott hat lieber gütigkeit und erparmung dann das opfer des fleischs. Bernardus: Der sun gots wird geschoft zu sterben, daß er unser wunden hail mit dem balsamen seines rosenfarben pluetes. David spricht von der gerechten priesterschaft: Es spricht der her zu meinem hern: du bist ein priester ewiglich nach ordnung melchisedek der das opfer mit wein und prot aufsetzt zum ersten. Johannes spricht: Das wort ist fleisch wordn er wahrt uns vor dem ewign zorne und wer das fleisch nit ißt und das pluet nit trinkt, nit hat mit mir tail. Salomon: Die weisheit hat erbaut ein haus sie hat gemischt den wein und bereit den chelich und hat gesandt seinen Knecht und sin wenig die kamen und die wenig essen mein brot und trinkn mein wein getempert mit wasser."

Die Spruchbänder der unter den Statuetten der zweiten Zone der Rückseite angebrachten Halbfiguren von Propheten tragen die Inschriften: „Zacharias: Ich werd mein Volk führen aus den Gräbern. Michäas: Sie werdn ihn anrufen den Namen des Herrn und dem gulten gebn. Tobias: An dem gericht den ungerechten (?) ich werd ein schnell tod seyn. Oseas: Tod ich werd dein tod seyn und du hell ich werd dein biß. Isaias: Nemt war eine junkfrau wird swanger und wird ein chind gepoeren. Jeremias: Ir werd anrufen den vater der himmel und erden gemacht hat. David: Der her hat gesprochn zu meinem hern: du bist mein sun und han dich geporen. Daniel: Nach 70 tagn wird christus getött. Jonas: Er pauet seinen aufgang in den himmel."

Die sechs Engel, welche den Tabernakel auf dieser Seite umgeben, läßt der Künstler beten: „Die du für uns gebn bist — o hailsam speis — wir beten dich an — du bist alle allmacht — o wahrhaft würdig speis — durch dich gerecht wir sind (?)." Die Engel endlich, die an den Ecken des Retabels aufgestellt sind, sprechen: „Der du aufhebst die sund der menschen, erparm dich unser — Ecce panis angelorum; nemt meinen Leichnam — der gewesn ist ein Brod für die engel, ist wordn ein speis der menschen — der du aufhebst die sund der menschen empfang unser gepet."

Auch beim Hochaltar der ehemaligen Dominikanerkirche zu Erfurt begegnet uns diese Verquickung von Retabel und Sakramentshäuschen, nur ist letzteres hier dem ersteren nicht organisch eingebaut, sondern, weil aus anderem Material her-

gestellt und in späterer Zeit errichtet, freistehend hinter demselben angebracht. Auf dem Altar steht ein stattlicher, mit Doppelflügeln versehener hölzerner Altarschrein, der um 1460—1470 entstanden sein dürfte. Hinter diesem hat sich auf der Mensa das niedrige ursprüngliche Holzretabel des 14. Jahrhunderts erhalten, leider der Relieffiguren beraubt, die ehedem die fünf mit Giebeln abschließenden Abteilungen schmückten, aus denen es sich zusammensetzt. An der Rückseite dieses zweiten Retabels erhebt sich auf hohem gemauerten Unterbau, zu dem an einer Seite eine sechsstufige Treppe hinaufführt, das Tabernakel. Es besteht aus fünfseitigem Sockel, fünfseitigem Schaft, dessen Seiten leicht nach innen ausgehöhlt sind, dem vom Schaft zum Tabernakel überleitenden, mit Hängekamm geschmückten Trichter, dem fünfseitigen Tabernakel, das an den drei vorderen Seiten mit vergitterten, gerade ab-



b a c

Ehemalige Tabernakelanlage, Landshut, Spitalkirche
a) Vorderseite, b) Rückseite, c) Längsschnitt

schließenden Fenstern, an einer der beiden hinteren mit einem spitzbogigen Türchen versehen ist, und dem jetzt nur mehr in seinem unteren Teil vorhandenen, einst reich mit Fialen geschmückten Helm. Um besser zum Türchen des Tabernakels zu kommen, wurden auf dem Unterbau nachträglich noch drei weitere Stufen errichtet. Auch hier war das Tabernakel, wie zu Landshut, zwar von der Kirche her sichtbar, wenigstens solange sich noch nicht der jüngere Altarschrein auf der Mensa erhob, zugänglich aber war es, wie zu Landshut, nur von der Rückseite des Altares her.

Das Tabernakel in der Friedhofskapelle zu Oberndorf ist unten in einem oben mit niedriger gerader Überhöhung versehenen Steinretabel (Tafel 329) von 1,60 m Höhe und 1,90 m Breite, das ursprünglich auf dem Hochaltar der Pfarrkirche des Ortes gestanden haben dürfte, angebracht. Es ist 41 cm breit und 50 cm hoch. Über ihm thront unter einem Eselsrückenbogen Maria mit dem Jesuskind, rechts und links sind unter flachen Giebeln, in denen ein Engel schwebt, die heiligen drei

Könige, ihre Gaben darbringend, dargestellt[8]. Das Tabernakel des ehemaligen Hochaltares in der Walburgiskirche zu Eichstätt ist heute nur mehr von der Walburgisgruft aus, der es seine Rückseite zukehrt, bequem sichtbar, da es an der Vorderseite durch den späteren barocken Hochaltar verdeckt wird. Es hat sowohl an der Vorder- wie Rückseite eine mit Maßwerk gefüllte Tür. Oben wird es von einem flachen Eselsrückenbogen abgeschlossen; rechts und links von ihm sind vor flachen spätgotischen, mit Giebel und Fialen ausgestatteten Blendarkaturen an der Vorderseite die hll. Willibald und Walburgis, an der Rückseite Maria und der Engel der Verkündigung dargestellt[9].

In eigenartiger Weise war in der Spitalkirche zu Landshut das Tabernakel mit dem Hochaltar verbunden. Der im Scheitel des Chores stehende Rundpfeiler, hinter dem sich der Umgang des Chores herzieht, ist bis zu einer Höhe von 2,65 m mit einem unregelmäßigen zehnseitigen Steinmantel bekleidet, dessen breiteste Seiten in der Längsachse der Kirche liegen. Vor dem Pfeiler stand der Hochaltar, an seiner Rückseite aber war in ihm in einer Höhe von 1,58 m über dem Fußboden ein Tabernakel mit spätgotisch umrahmter Gittertür angebracht. Nach vorn, also in der Längsachse der Kirche, führte von diesem Tabernakel durch den Pfeiler ein niedriger Stollen, der oberhalb des Altares in einem rechteckigen vergitterten Fenster mündete. Das Tabernakel an der Rückseite des Pfeilers ist noch vorhanden, wenn es auch seinem ursprünglichen Zwecke nicht mehr dient; dagegen ist das vordere Fenster gegenwärtig vermauert und der alte Hochaltar in eine Kapelle der Kirche versetzt. Die Anlage stammt aus der gleichen Zeit wie der Hochaltar in der Martinskirche; heute ist sie nur mehr von der Rückseite des Pfeilers her sichtbar.

Häufiger als im Retabel selbst brachte das ausgehende Mittelalter in Deutschland das Tabernakel in der Predella an. Allerdings handelt es sich bei den vorne vergitterten Gelassen, die uns nicht selten in den spätmittelalterlichen Altarpredellen begegnen, keineswegs in allen Fällen um einen Behälter oder einen Schrank zur Aufbewahrung des Allerheiligsten. Oft dienten sie vielmehr zur Aufstellung von Reliquien und Reliquiaren[10]. Doch gibt es unter ihnen auch solche, die zweifellos die Bestimmung hatten, als Sakramentstabernakel zu dienen.

So verhält es sich beispielsweise mit der Kammer in einer Predella zu Ebstorf und zu Buxtehude im Hannoverischen sowie mit dem Gelaß in der Predella des Retabels des Kurt Borgentrik im Museum zu Braunschweig, der Predella eines Flügelschreines zu Semlow in Pommern, der Predella des ehemaligen Hochaltarretabels im Dom zu Halberstadt und der Predella eines flämischen Altarschreines zu Affeln bei Arnsberg in Westfalen.

Zu Ebstorf ist auf der Tür des Kämmerchens eine Monstranz gemalt. Beiderseits von ihm aber sieht man die Figuren der beiden Johannes, Davids und Salomons, die eine auf das hll. Sakrament bezügliche Inschrift halten. Auf dem Spruchband Johannes' d. Ev. liest man: Hic est panis verus, qui de celo descendit (Joh. 6, 50), auf demjenigen des Täufers: Ecce agnus Dei (Joh. 1, 29), auf dem Spruchbande Davids: Panis cor hominis confirmet (Ps. 103, 16). Salomon hat die Beischrift: Panem de celo praestitisti eis (Weish. 16, 20). Alles Inschriften, die bestimmt darauf hinweisen, daß in der Nische das Allerheiligste aufbewahrt wurde[11].

Die Predella zu Buxtehude zeigt neben der vorn mit Gitter und Klappe verschlossenen Nische beiderseits je zwei Evangelisten mit einem Spruchband. Bei

[8] Kd. von Bayern, Bez.-A. Kelheim (München 1922) 265.

[9] Abb. der Rückseite in F. Mader, Eichstätts Kunst (München 1901) 70.

[10] Vgl. oben S. 631.

[11] Mithoff IV, 65.

Lukas trägt dasselbe die Worte: Esurio, desideravi hoc pascha manducare vobiscum, antequam patiar (Luk. 22, 15); bei Johannes: Si quis manducaverit ex hoc pane, vivet in aeternum (Joh. 6, 52); bei Markus: Sumite, hoc est corpus meum (Mark. 14, 22); bei Matthäus: Capite et comedite, hoc est corpus meum (Matt. 26, 26). Wie man sieht, Inschriften, die unverkennbar darauf hinweisen, daß auch die Nische der Buxtehuder Predella eucharistischen Zwecken diente[12].

Die Bestimmung der mit vergitterter Tür versehenen Nische in der Predella des Borgentrikschen Altarschreines ist durch die beiden knienden inzensierenden Engel, welche dieselbe beiderseits begleiten, außer Frage gestellt[13]. Die mit Gitter ausgestattete Nische der Predella des Retabels zu Semlow zeigt auf den Türflügeln, die ihren äußeren Verschluß bilden, auf rotem Grund eine Monstranz; unterhalb der Nische aber stehen auf der Fußleiste die Worte: Salvator mundi[14] (Tafel 359).

Von der Predella des Altarschreines des Hochaltares des Halberstadter Domes hat sich nur die Rückseite erhalten (Tafel 359), die jetzt an der Wand des Chorumganges angebracht ist. Reich mit spätgotischen Blendarkaden, Maßwerkfüllungen, Streben und Fialen verziert, enthält sie an derselben drei mit Türen verschlossene Schränke. Der mittlere liegt in einem Vorsprung und ist nicht bloß durch ein gewöhnliches Schloß, sondern auch noch durch eine quergelegte, mit Hängeschloß versehene Eisenstange verwahrt. Welchem Zwecke sie diente, bekundet die auf ihr gemalte, von zwei Engeln gehaltene Monstranz, die an der früheren Bestimmung des mittleren Schrankes keinen Zweifel läßt.

Die Verwendung, welche die in der Mitte der Predella zu Affeln angebrachte Nische fand, geben die Malereien zu erkennen, mit welchen die Außenseite der die Predella verschließenden Flügeltüren verziert ist. In der Mitte erblickt man auf diesen zwei anbetende Engel, von denen einer ein Rauchfaß, der andere eine Sanctuskerze hält, rechts die Figur des Moses mit der Beischrift: Hic est panis, quem Dominus vobis dedit ad vescendum (2. Mos. 6, 15), links die des hl. Johannes d. Ev., dessen Spruchband die Worte enthält: Hic est panis, qui de celo descendit (Joh. 6, 50)[15].

Dem Retabel selbst, nicht der Predella, erscheint das Tabernakelgelaß wieder bei dem Hochaltar der Schloß- und Pfarrkirche zu Sierndorf bei Wien eingefügt. Eine Schöpfung aus dem Ende des zweiten Dezenniums des 16. Jahrhunderts — es trägt die Jahreszahl 1518 —, folgt dessen Retabel in seiner Anlage noch dem überlieferten Schema der Flügelaltäre, in seiner Formensprache aber ist es bereits durch und durch ein Werk der Frührenaissance. In der Predella ist die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Könige dargestellt, im halbkreisförmigen bekrönenden Aufsatz Marias Aufnahme. Die Flügel enthalten vier Szenen aus dem Jugendleben des Heilandes. Im Schrein befindet sich ein großes Relief der Verkündigung, das mit rundbogiger, vergitterter Tür versehene Tabernakel aber hat der Bildhauer in eigenartiger Weise so dieser Gruppe eingegliedert, daß er ihm die Form eines mit flachem Satteldach ausgestatteten Häuschens gab und es als Betpult benutzte, vor dem rechts Maria betend am Boden kniet[16].

Die Zahl der spätmittelalterlichen und an der Grenze des Mittelalters stehenden Retabeln, welche mit einem einst zur Aufbewahrung des hhl. Sakramentes dienenden Tabernakel versehen sind, ist heute in Deutschland nicht mehr groß, war aber ursprünglich wohl bedeutender. Man darf nicht außer acht lassen, daß viele

---

[12] Ebend. V, 31. Sonderbarerweise sieht Mithoff in den Evangelisten Christusgestalten. Ob auch die vorne vergitterte Nische in der Predella des aus Riestedt stammenden Altarschreines im Welfenmuseum zu Hannover ein Sakramentstabernakel war, möge dahingestellt bleiben. Zu beiden Seiten derselben sind die vier lateinischen Kirchenlehrer gemalt.

[13] Abb. bei Münzenberger-Beissel I, Tfl. 57.

[14] Münzenberger-Beissel II, 196.

[15] Auch die Kammer in der Mitte der Predella des Hochaltares der Pfarrkirche zu Tiefenbronn und der Michaelskirche zu Schwäbisch-Hall, auf deren Türe die Halbfigur des Heilandes angebracht ist, mag als Sakramentstabernakel gedient haben.

[16] Vgl. auch Christl. Kunst III (1907), 146.

der damaligen Altarschreine zugrunde gegangen sind, und daß von denen, welche sich erhalten haben, sicher sehr viele ihre Predella verloren haben. Auf alle Fälle bekunden die angeführten mit Sakramentsnischen ausgestatteten Altarschreine und Predellen, welche sich in unsere Tage hineingerettet haben, daß die Idee eines fest und unbewegbar auf dem Altar angebrachten Tabernakels zur Aufbewahrung des Allerheiligsten in Deutschland nicht erst der nachmittelalterlichen Zeit entstammt, daß sie vielmehr in ihren Anfängen zweifellos zum wenigsten bis in das 14. Jahrhundert zurückreicht.

In Frankreich hat sich aus dem Mittelalter kein sicheres Beispiel eines unbeweglichen Altartabernakels erhalten. Allerdings fehlt es keineswegs an hölzernen turmartigen Behältern, in welchen dort in spätmittelalterlicher Zeit das hhl. Sakrament aufbewahrt wurde. Auch kann es angesichts der Maßverhältnisse derselben keinem Zweifel unterliegen, daß sie feststehend aufgestellt waren, doch scheint es, daß sie nicht auf dem Altar standen, sondern wie die deutschen Sakramentshäuschen neben oder hinter demselben ihren Platz hatten[17]. Immerhin ist nicht ausgeschlossen, daß man sie hier und dort auch auf der Mensa des Altares oder unmittelbar hinter ihr angebracht habe, zumal dann, wenn sie nur eine mäßige Größe hatten. Daß man in Frankreich kleine Behälter des hhl. Sakramentes noch im 15. Jahrhundert oft lose auf dem Altar aufbewahrte, erhellt aus damaligen Visitationsberichten der Diözese Grenoble. War es doch gerade die damit für das Allerheiligste verbundene Gefahr, um derentwillen Bischof Siboud Allemand bei seinen Visitationen 1457/58 fast in allen Kirchen darauf drang, es solle in der Wand rechts oder links neben dem Altar ein sicheres Gewahrsam angelegt und in diesem das hhl. Sakrament aufbewahrt werden[18]. Ein eigenartiges Altartabernakel befand sich in Ste-Marie zu Pornic (Loire-Infér.), eine hinten auf dem Altar stehende steinerne Statue der Gottesmutter, die in der Brust ein vorne mit Glas verschlossenes, an der Rückseite mit einem Gittertürchen versehenes Kämmerchen zur Aufnahme des Allerheiligsten enthielt. Sie trug auf dem linken Arm das Jesuskind, mit der rechten wies sie auf die Brust und das dort befindliche hhl. Sakrament hin. Die Einrichtung bestand Dokumenten zufolge noch in den Jahren 1554 und 1678[19].

Von einem Altartabernakel in der Kings Chapel zu Aberdeen in Schottland berichtet ein Inventar dieser Kapelle aus dem Jahre 1542. Altare venerabilis sacramenti, heißt es in ihm, constructum per rectorem de Kynkell. Super hoc altare est locus pro sacramento figurae pyramidalis per eundem rectorem donatus[20].

Die ältesten unbeweglichen Altartabernakel, welche ich in Italien sah, zeigen eines der Retabeln der St. Tarasius-Kapelle von S. Zaccaria zu Venedig sowie ein Retabel des Sano di Pietro in der Accademia zu Siena.

Das Tabernakel hat bei beiden die Form eines Schränkchens. Bei dem ersteren hat es seinen Platz in dem Retabelkörper, und zwar im unteren Teil der mittleren Abteilung desselben und besteht in einer kleinen mit einem Türchen versehenen Nische (Tafel 249). Um die Türöffnung zieht sich eine Reliefdarstellung des Jessebaumes, die Türe selbst enthält die Halbfigur des Schmerzensmannes. Über dem Tabernakel erblickt man eine Reliefgruppe, die Schmerzensmutter, umgeben von den frommen Frauen und von Jüngern. Das Retabel, das wie die beiden anderen ähnlich gearbeiteten Prachtretabeln der Kapelle ursprünglich in der Vorläuferin der heutigen Kirche S. Zaccaria gestanden haben dürfte, entstammt laut Inschrift dem Jahre 1443. Bei dem zweiten, das nur wenig jünger ist, befindet sich das Tabernakel in der Predella. Gruppen anbetender Engel zu beiden Seiten und die Halbfigur des Schmerzensmannes über seinem Gittertürchen verraten uns seine

[17] Bullet. monum. XXIV (1858) 57 f.
[18] Ebend. 65 f.
[19] E. Rupin, L'oeuvre de Limoges 217.
[20] T. E. Bridget, History of the Holy Eucharist in Great Britain (London 1881) II, 90.

Bestimmung. Zum Tabernakel des Retabels in S. Zaccaria gibt es ein Gegenstück, das der Zeit der Frührenaissance entstammt, in S. Emiliano zu Trevi in einem Retabel des Roca da Vicenza von 1521. Es ist von einer zierlichen Ädikula umrahmt, beiderseits von anbetenden Engeln begleitet und in einer großen rundbogigen Vertiefung angebracht, deren Bogenfeld in einem von Kelchen mit Hostie und von Engelsköpfchen gebildeten Doppelkranz den Namen Jesu aufweist. Der Fries des oberhalb des Bogenfeldes sich hinziehenden, an den Enden auf Pilastern sitzenden Gebälkes zeigt die auf den Charakter und den Zweck des Retabels hinweisende Inschrift: Sum panis vivus, qui de coelo d(escendi) (Joh. 6, 51). In dem auf dem Gebälk sich erhebenden bekrönenden Aufsatz sehen wir eine Reliefdarstellung des ewigen Vaters. Den Seitenteilen des Retabels ist eine Ädikula vorgelegt, unter der in halbrunder Nische eine Statuette steht; links die der Gottesmutter, rechts die eines heiligen Märtyrers (Tafel 358).

Auch das 1517 errichtete köstliche Frührenaissanceretabel des Hochaltares der Fontegiusta zu Siena zeigt eine Tabernakelnische. Sie ist quadratisch, oben und an den Seiten von einem zierlichen aus Engelsköpfchen und Sternen sich zusammensetzenden Fries umrahmt, rechts und links aber von reich ornamentierten Säulchen, auf denen ein hohes Gebälk ruht, begleitet und in einer rundbogigen Vertiefung angebracht, deren Bogenfeld das Bild des von Engeln gehaltenen Schmerzensmannes umschließt. In den Bogenzwickeln sind zwei Engel dargestellt, von denen der eine in der ausgestreckten Hand eine Hostie hat, der andere in ihr Feuerflammen, das Symbol der Liebe des Erlösers, hält. Eine im Sockel des Retabels unterhalb des Tabernakels befindliche Scheibe enthält die auf das hhl. Sakrament bezügliche Inschrift: Hic requies tranquilla, salus; hic dulce levamen; hic est spes miseris praesidiumque reis (Tafel 292).

In etwas anderer, entwickelterer Weise ist das Tabernakel bei einem Frührenaissanceretabel in der Kathedrale von Fiesole (Tafel 350) und in S. Spirito zu Florenz angeordnet[21]. Schöpfungen des ausgehenden 15. Jahrhunderts, sind beide in drei Abteilungen gegliedert, das letztere durch Pilaster, die mit Passionswerkzeugen zierlich ornamentiert sind, das erstere durch kannelierte Säulchen. In der mittleren befindet sich bei beiden eine bis zum Gebälk reichende Rundbogennische, in welcher frei das Tabernakel aufgestellt ist, das bei dem Retabel der Kathedrale zu Fiesole einen polygonalen Behälter von der Form eines Speisekelches darstellt, bei demjenigen in S. Spirito aber in einem ungemein gefälligen, mit Dreiecksgiebel und Kuppeldach ausgestatteten viereckigen Schränkchen besteht. Die schmäleren Seitenabteilungen enthalten bei beiden Retabeln oben ein Rundmedaillon mit der Darstellung der Verkündigung, unten eine Rundbogennische, in der Statuetten aufgestellt sind. Es sind bei dem Retabel zu Fiesole der hl. Romulus und der hl. Thomas, bei dem Retabel in S. Spirito die hll. Apostel Matthäus und Jakobus. Im Sockel erblickt man bei beiden drei Reliefs. Sie zeigen in der mittleren Abteilung bei jenem die Grablegung des Herrn, bei diesem das letzte Abendmahl, in den seitlichen das Martyrium der über ihnen im Retabel dargestellten Heiligen. Die Bekrönung hat sich nur noch bei dem Retabel in S. Spirito erhalten. Auf den Ecken stehen bewegte Engelsfiguren, die einen Leuchter tragen, im Aufsatz, der sich über der mittleren Abteilung des Retabels erhebt, sehen wir die Krönung Marias. Im Fries des Gebälkes dieses Aufsatzes lesen wir mit Bezug auf das im Tabernakel des Retabels aufbewahrte Allerheiligste die Inschrift: Justorum convivium, über dem Gebälk aber steht zwischen Giebelstücken eine reizende Statuette des segnenden Jesuskindes.

Ohne einem Retabel eingegliedert zu sein, oder auch nur ein solches als Hintergrund zu haben, ist das Tabernakel auf dem Hochaltar der Kathedrale zu Siena aufgestellt. Schon 1467 gab es auf diesem, der damals noch in der Vierung

[21] Abb. bei A. Kuhn, Allg. Kunstgesch. II, 570, Einschaltbild.

stand, ein Tabernakel. Es war aus Holz gemacht, durchbrochen gearbeitet und innen wie außen vergoldet[22]. Doch sagt uns das Inventar, welches uns dies berichtet, nichts Näheres über seine Form. Aufgestellt war es wohl unmittelbar auf der Mensa des Altares vor dem berühmten von Duccio gemalten Retabel; denn daß es oberhalb desselben angebracht war, ist angesichts der Höhe, welche dieser noch vorhandenen Tafel (ca. 2,10 m) eignet, nicht wahrscheinlich. Das Tabernakel, welches sich heute auf einem dem Hochaltar angefügten Hinterbau erhebt, wurde 1472 von Vecchietta für die Kirche des Hospitales zu Siena angefertigt. In den Dom kam es 1506; 1536 wurde der Hochaltar, der bis dahin in der Vierung stand, an seine heutige Stelle versetzt, mit ihm zugleich das Tabernakel[23]. Duccios Bild, das einst der Stolz und die Freude der Sienesen gewesen war, wurde schon 1506 vom Hochaltar entfernt, weil in der Tat mit dem Tabernakel Vecchiettas nicht vereinbar[24].

Das Tabernakel (Tafel 348), eine prächtige, reich verzierte Bronzearbeit, hat die Gestalt eines riesigen Speisekelches. Seinen Fuß schmücken vier elegant hingelagerte Putti, den als Säulenbündel behandelten Schaft vier musizierende Engel. Den Übergang vom Schaft zum runden Behälter vermitteln vier hockende Engelchen. Die Wand des Behälters ist durch kannelierte Pilaster in acht Abteilungen gegliedert, von denen vier Gitterwerk, die anderen aber eine Muschelnische mit allegorischen Frauengestalten, welche die göttlichen Tugenden (Glaube, Hoffnung, Gottesliebe und Nächstenliebe) darstellen, enthalten. Das geschindelte Kuppeldach trägt auf dem Rand vier Engelchen; auf seiner Spitze steht über einem Kelch, den zwei Engel halten, die Figur des Auferstandenen, in der Linken das Kreuz, das Symbol seines Triumphes über Tod und Hölle. Eine Treppe führt an der Rückseite des Altares zum Tabernakel hinauf. Dasselbe ist übrigens nicht das einzige seines Typus aus der Periode der Frührenaissance, doch ist es unter denjenigen, die von diesem aus jener Zeit noch vorhanden sind, das reichste, wie es auch wohl das älteste sein dürfte. Gleichartige Tabernakelanlagen befinden sich beispielsweise auch in S. Domenico zu Siena[25], zu S. Gimignano, im Dom zu Pienza und zu Montemerano (Prov. Grosseto). Die beiden letzten sind gleich dem Tabernakel im Dom zu Siena rund, die beiden ersten polygonal.

In ganz eigenartiger Weise verband man in Spanien Altar und Tabernakel. Man brachte nämlich in der Wand hinter dem Retabel, und zwar in beträchtlicher Höhe über der Mensa, eine förmliche Kammer an (camarín), die bisweilen, wie in der Kathedrale zu Huesca, im Innern reich ausgestattet wurde. Den Zugang zu dieser Kammer bildete eine hinter dem Altar aufsteigende Treppenanlage, mit der Kirche aber war sie in Verbindung gesetzt durch ein oben im Retabel angebrachtes Fenster, das meist von spitzovaler oder runder Form war. Es war mit einer Glasscheibe verschlossen. Lampen, die hinter derselben brannten, machten darauf aufmerksam, daß in der Kammer das Allerheiligste aufbewahrt werde.

Welche Verbreitung diese Art von Tabernakelanlage in Spanien hatte, ist heute nicht mehr festzustellen. Ihre Heimat war allem Anschein nach Aragonien, wo sie auch am gebräuchlichsten war, doch konnte ich sie auch in Kastilien, dem Baskenlande und Katalonien nachweisen.

Das älteste unter den noch vorhandenen Beispielen dieser Tabernakelanlage bietet das Retabel des Hochaltares der Kathedrale zu Saragossa, das um die Mitte des 15. Jahrhunderts als das Werk des Dalmau de Mur und des Pere Johan de Tarragona entstand. Das über der Mittelgruppe des Retabels, einer Anbetung des

[22] Annal. archéol. XXV (1865) 276.
[23] A. a. O. 276.
[24] J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei II (Leipzig 1869) 214.
[25] Abb. bei A. Kuhn, Allg. Kunstgesch. II, 541.

Jesuskindes durch die Weisen, angebrachte runde Fenster der Sakramentskammer ist von einem Kranz von Engelsköpfchen umrahmt, während über ihm Engelchen einen Vorhang in die Höhe halten.

Etwas jünger ist die Anlage in der Pfarrkirche zu Bolea (Prov. Huesca). Auch hier ist das über dem Baldachin der Mittelfigur des Retabels, einer Statue der allerseligsten Jungfrau, liegende Fenster rund, aber unverziert. Hart über ihm befindet sich eine Kreuzigungsgruppe.

Ein Beispiel aus dem Jahre 1502 bietet ein prächtiges Retabel im Museum zu Valencia (Tafel 254). Das ovale Fenster, das hier fast genau die Mitte der Tafel einnimmt, ist von einem dreifachen Engelkranz eingefaßt; seine Zwickel sind mit den Evangelistensymbolen gefüllt. Oberhalb des Fensters kragt ein Baldachin mäßig vor, rechts und links von ihm aber stehen die Statuetten der vier lateinischen Kirchenlehrer.

In den Jahren 1509—1511 schuf Damián Forment in Anlehnung an das Retabel der Kathedrale den Hochaltar der Virgen del Pilar zu Saragossa. Das Fenster der Sakramentskammer, das auch bei ihm seinen Platz unmittelbar über der Mittelgruppe des Retabels, einer Aufnahme Marias, erhalten hat, ist oval, von einem Kranz von Engelsköpfchen eingefaßt und von anbetenden Engeln beiderseits begleitet. Über ihm ist Gottvater, die Taube des Hl. Geistes vor der Brust, dargestellt (Tafel 362). Bei dem Hochaltarretabel, das Forment 1520 in der Kathedrale zu Huesca (Tafel 223) begann, ist das Fenster rund, sein Bildschmuck aber der gleiche wie bei dem Retabel in der Pilarkirche zu Saragossa, das der Meister zu Huesca in freier Weise wiederholt hat.

Das gotische Hochaltarretabel in S. Pablo zu Saragossa zeigt das Camarínfenster zwischen eine Kreuzigungsgruppe und die tiefer unten angebrachte, eine Statue des Völkerapostels bergende Nische eingeschoben. Es ist achteckig, doch wohl infolge einer späteren Umgestaltung, deren Frucht auch das barocke Akanthusblattwerk ist, von welchem es ringsum umgeben ist. Bekrönt ist es von einem zierlichen Baldachin. Die Anlage entstand 1516—1524. Das Tabernakel, welches heute in der Mitte der Predella des Retabels steht, ist spätere Zutat.

Bei dem Hochaltar der Kathedrale zu Toledo befindet sich das Fenster des Camarín, el Transparente genannt, nicht im Retabel, sondern an der Rückseite der Chormauer. Im Retabel entspricht ihm ein zierliches, reich und schlank sich aufbauendes gotisches Türmchen, eine Art sog. Custodia (Monstranz), welches statt einer Bildgruppe dem Mittelfeld der unteren Bilderreihe des Retabels eingefügt ist. Die geistreich und kühn erfundene, aber wildbarocke Dekoration, die nach dem Chorumgang zu den Transparente umgibt, einst wegen ihrer Pracht das Staunen und die Bewunderung von Spanien, ist das Werk des Narcisso Tomé, der sie erst 1732 vollendete[26].

Beispiele von Frührenaissanceretabeln mit Sakramentskammer und Fenster gibt es beispielsweise in S. Miguel zu Saragossa, in der Kathedrale zu S. Domingo de la Calzada, in S. Madalena zu Tudela und in der Pfarrkirche zu Iciar (Alava), von denen das letztgenannte zeigt, daß die fragliche Anlage selbst in dem Baskenland nicht ohne Vertreter blieb. Das Hochaltarretabel von S. Miguel zu Saragossa, das im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts entstand, hat das hier runde Fenster im Mittelfeld der oberen der drei Bilderzonen, in die es aufgeteilt ist (Tafel 306). Über dem Fenster ist inmitten der Ältesten der ewige Vater mit dem Lamme dargestellt; der über dem Feld sich aufbauende, das Retabel bekrönende Aufsatz enthält eine Kreuzigungsgruppe.

Das großartige Retabel des Hochaltares der Kathedrale zu S. Domingo de la Calzada, das um die gleiche Zeit errichtet wurde, zeigt das Fenster gleichfalls im Mittelfeld der oberen Bilderzone. Es ist oval, von Engelsköpfchen umrahmt und von

[26] Abb. bei O. Schubert, Gesch. des Barocks in Spanien (Eßlingen 1908) 188 190.

einem in Form eines halben Kegels vortretenden Baldachin überdacht. Das Retabel ist wie dasjenige der Pilarkathedrale und der Kathedrale zu Huesca eine Schöpfung Forments, der sich jedoch in ihm von der Gotik ganz abgewendet und der Renaissance zugekehrt hat[27].

Bei dem Retabel in S. Magdalena zu Tudela, das aus einer anderen Kirche stammt, ist das Fenster heute mit einem Brett verschlossen. Es ist oval und liegt im Mittelfeld des dritten Geschosses. Das Fensterchen des ebenso großartigen wie schönen Retabels des Hochaltares der Pfarrkirche zu Iciar (Tafel 309) befindet sich in einer zierlichen kleinen Frührenaissanceädikula, die auf zwei Voluten sitzt, von Engelchen umgeben und der mittleren Abteilung des zweiten Geschosses des Retabels eingeordnet ist.

Außerhalb Spaniens war es nirgends üblich, das Allerheiligste in einer hinter dem Altarretabel befindlichen Kammer, die durch ein in diesem angebrachtes Fenster mit der Kirche in Verbindung stand, aufzubewahren. Nur in S. Croce zu Rom hat der Brauch eine gewisse Nachahmung gefunden (Tafel 358). Im Scheitel der Apsis erhebt sich hier auf hohem Sockel ein retabelartiger Aufbau. Er steht mit dem Hochaltar in keiner Verbindung, erscheint aber, von dem Schiff der Basilika aus betrachtet, als zu ihm gehörig, als sein Retabel und ist durch korinthische Säulchen in drei Abteilungen geschieden. In den beiden seitlichen stehen in einer Rundbogennische die Statuen Salomons und Davids; in der mittleren, die von einem vortretenden Dreiecksgiebel überdacht wird, erhebt sich auf hohem Sockel zwischen anbetenden Engeln ein kleines, mit Säulchen besetztes Rundtempelchen, das Tabernakel. Zwei dem Sockel vorgestellte Engel halten eine Kartusche mit der Inschrift: Hic deum adora. Die Türe zum Tabernakel befindet sich in der hinter der Apsis liegenden Sakristei, von der allein aus es zugänglich ist. Die Anlage ist keineswegs dieselbe wie die Sakramentskammer hinter den spanischen Retabeln, sie ist aber allem Anschein nach von dieser inspiriert, wie denn auch ihr Stifter in der Tat ein Spanier war, der Kardinal Quiñonez, der sie laut der am Sockel angebrachten Inschrift 1536 errichten ließ. Das Tabernakel blieb bis in die jüngste Zeit in Benutzung. Erst bei der letzten Visitatio apostolica wurde seine fernere Verwendung untersagt.

Bei dem ehemaligen Sakramentsaltar in der Salvatorkapelle der Kathedrale zu Santiago befindet sich die Nische, in der das Allerheiligste aufbewahrt wurde, im Retabel selbst, einem köstlichen, ungemein zierlichen und edlen Werk der Frührenaissance aus der Frühe des 16. Jahrhunderts[28]. Sie hat ihren Platz in der mittleren der drei Abteilungen, in welche das Retabel durch reich ornamentierte Pilaster aufgeteilt ist, liegt in einer rundbogigen Flachnische, in deren Bogenfeld der Schmerzensmann zwischen zwei anbetenden Engeln dargestellt ist, schließt oben im Korbbogen und ist heute mit einem Ölgemälde, einem Bilde des Heilandes, gefüllt[29]. Auf einer Kartusche, welche oberhalb der Nische den Fries des Gebälks des Retabels schmückt, steht die Inschrift: Haec est domus Dei. Sie läßt an der ursprünglichen Bestimmung der Nische keinen Zweifel.

Werfen wir einen Rückblick auf das Gesagte, so ergibt sich, daß ein fest und dauernd mit dem Altar verbundenes Sakramentstabernakel sich erst im späteren Mittelalter nachweisen läßt, daß dasselbe bis in die Zeit der Frührenaissance hinein noch im ersten Stadium seines Daseins und seiner Entwicklung stand, und daß man die Aufgabe, es mit dem Altar in eine ständige Verbindung zu bringen, in verschiedener Weise zu lösen versuchte. Man befestigte das Tabernakel unmittelbar auf der Mensa des Altares, man ordnete

[27] Über Damián Forment vgl. A. Fäh, Damián Forment in Christl. Kunst VI (1909) 97 f., wo auch Abb. des Retabels (S. 125).

[28] Vgl. oben S. 393 und Tfl. 311.

[29] Das Allerheiligste wird gegenwärtig in einer in späterer Zeit dem nördlichen Seitenschiff angebauten Rotunde, der Capilla de la Comunión, aufbewahrt.

es in das Altarretabel ein, indem man dieses mit einer zur Aufnahme des Allerheiligsten bestimmten, verschließbaren Nische versah oder ein Tabernakel in dasselbe stellte, man brachte es in der Predella des Retabels an, man fügte an die Rückseite des Retabels ein Sakramentshäuschen an oder richtete endlich — wie es in Spanien geschah — hinter dem Retabel eine besondere Kammer für das hhl. Sakrament ein, die man durch ein in dem Retabel angebrachtes Fenster mit der Kirche in Verbindung brachte.

Daß die Tabernakel bisweilen eine auffallend geringe Größe hatten, und daß sie nach heutigen Begriffen wenig praktisch eingerichtet waren — es fehlte nicht bloß vielfach an ihrer Vorderseite eine Tür, sie lagen auch oft zu hoch über der Altarmensa —, kann nicht auffallen, wenn man vor Augen hält, daß noch immer das Allerheiligste nur für die Spendung des Viatikums aufbewahrt wurde, nicht für die gewöhnliche Kommunion der Gläubigen, die nach wie vor in der hl. Messe zu kommunizieren und dabei das in derselben konsekrierte hhl. Sakrament zu empfangen pflegten. Das Rituale von Schwerin von 1521 verbietet sogar ausdrücklich, allen Nichtpriestern zu einer anderen Zeit als Ostern die hl. Kommunion zu reichen[30]. In der Diözese Breslau sollten, wie aus den Visitationsprotokollen hervorgeht, noch im 17. Jahrhundert nur einige konsekrierte Hostien im Tabernakel oder Sakramentshäuschen aufbewahrt werden. Die Visitatoren tadeln es, wenn sich eine größere Zahl derselben im Ciborium befand.

Über das Material und die Ausstattung des Altartabernakels war im Mittelalter ebensowenig etwas vorgeschrieben wie über das Material und die Ausstattung des Wandtabernakels oder der an der Wand errichteten Sakramentshäuschen.

Nur die Breslauer Synode von 1416 verbietet, das hhl. Sakrament in hölzernen Sacraria aufzubewahren, weil es in solchen nicht genügend gegen Feuersgefahr gesichert sei; es sollten die Sacraria aus Natur- oder Ziegelstein hergestellt werden[31]. Befand sich das Sacrarium (Tabernakel) in der Predella des Altares, so wurde deshalb bisweilen der Teil derselben, in welchem es angelegt war, gemauert, während sie im übrigen aus Holz bestand. Demgemäß heißt es z. B. noch in den Breslauer Visitationsprotokollen von 1687/88 bezüglich des Hochaltares der Kirche zu Droseheydau: Notandum hic est, quod pes, cui innitur hoc altare, media ex parte sit ligneus, media ex parte muratus, intra quam murata concavitas cum ferrea porta sine clausura, in qua antecedenter venerabile custoditum fuit[32].

Die feierliche Aussetzung des Allerheiligsten wurde erst im späten Mittelalter üblich. Wie es scheint, stellte man es dabei gewöhnlich auf die Mensa des Altares, indem man es mit Blumen und Lichtern umgab. In dieser Weise erscheint es ausgesetzt auf einer Miniatur des „Seelengärtlein" der Hofbibliothek zu Wien[33]. Wollte man es mehr zur Geltung bringen, so brachte man unter der

[30] §. De custodia eucharistiae (A. Schönfelder, Die Agende der Diözese Schwerin von 1521 [Paderborn 1906] 6): Ac nullis aliis quam in sacerdotio constitutis nova sacramenta post sacrum pascha singulis annis distribuantur vel praestentur, ne temeraria manus propter aliqua horrenda et nefaria possit ad illa extendi. Es ist bekannt, wie gerade im späten Mittelalter das hhl. Sakrament oft in sakrilegischer Weise zu abergläubischen, ja verbrecherischen Zwecken mißbraucht wurde (vgl. A. Franz, Die Messe im kath. Mittelalter 93 f.). Diese seit dem 12. Jahrhundert häufiger werdenden Frevel waren auch der Anlaß für die Bestimmung der 4. Lateransynode, das Allerheiligste unter sicheren Verschluß zu halten, wie auch für die gleichartige Verordnung zahlreicher Provinzial- und Diözesansynoden des 13., 14. und 15. Jahrhunderts.

[31] § 6 (Hartzh. V, 154).

[32] J. Jungnitz, Visitationsberichte der Diözese Breslau III, 536. Unter altare ist hier das Retabel verstanden. Der Altar heißt in dem Protokoll ara. Aber auch die näheren Angaben über das altare bekunden, daß das Retabel mit ihm gemeint ist. Pes bedeutet demnach Predella.

[33] Cod. Bibl. Pal. Vindob. 2706. Abb. in „Seelengärtlein" der k. k. Hofbibliothek in Wien (Frankfurt 1907).

Monstranz einen Untersatz, hinter ihr einen Behang, über ihr einen Baldachin an. So zeigt eine Miniatur eines „Stundenbuches" der Wiener Hofbibliothek (Cod. 1944) den Akt der Aussetzung des hhl. Sakramentes. Eine dauernd angebrachte Vorrichtung zu derselben ist mir bei keinem der noch vorhandenen mittelalterlichen Altäre und Retabeln bekannt geworden, doch könnte die Sakramentsnische des Klararetabels im Kölner Dom nach Öffnung der sie verschließenden Tür auch zur Aussetzung des Allerheiligsten gedient haben. Daß das Retabel bisweilen wirklich zu ihr wird benutzt worden sein, lehrt die auf Tafel 144 wiedergegebene lehrreiche Darstellung einer solchen, die sich in einer Legenda aurea (Cod. 9282) der Kgl. Bibliothek zu Brüssel befindet. Die Monstranz mit dem hhl. Sakrament steht auf ihr in einem mit Satteldach versehenen, mit Fialen, Krabben und Kreuzblume geschmückten, nach vorn in drei Spitzbogenarkaden sich öffnenden Tabernakel, das oben auf die überhöhte, gerade abschließende Mittelabteilung des Retabels gestellt ist. Auf den beiden seitlichen Abteilungen desselben, die in je zwei Arkaden gegliedert sind, kniet eine Engelsfigur, die einen Leuchter mit brennender Kerze in der Hand hält. Indem man auf der mittleren Abteilung eines gewöhnlichen Retabels ein Tabernakel, auf seinen Seitenabteilungen die knienden Engel anbrachte, wandelte man dasselbe also in ein Retabel zur Aussetzung des Allerheiligsten um.

II. DAS ALTARTABERNAKEL IN NACHMITTELALTERLICHER ZEIT

1. Die Art der Aufstellung des Altartabernakels in nachmittelalterlicher Zeit. In Italien war schon zu Ende des 16. Jahrhunderts, wie bereits oben S. 590 gesagt wurde, das Altartabernakel im heutigen Sinne allgemein gebräuchlich geworden und jede andere Aufbewahrungsweise des Allerheiligsten außer Übung gekommen. Außerhalb Italiens dauerte es damit weit länger. Hier kam das Altartabernakel bis zum 19. Jahrhundert niemals ganz allgemein in Gebrauch, weil man da und dort unentwegt an der überkommenen Praxis festhielt, das Allerheiligste in einem Wandschrank, einem Sakramentshäuschen oder über dem Altar aufgehängt aufzubewahren. Immerhin wurde es auch diesseits der Alpen im 17. Jahrhundert das Gewöhnlichere, ein Altartabernakel dazu zu verwenden.

Es war nicht bloß die Erwägung, daß dem hhl. Sakrament der vornehmste Platz im Gotteshause gebühre, was im 16. und 17. Jahrhundert dem Altartabernakel den Vorrang vor dem Wandtabernakel, dem Sakramentshäuschen und dem Hängetabernakel, wie wir die über dem Altare aufgehängte Pyxis mit dem Allerheiligsten nennen können, verschaffte, es hatten auch praktische Rücksichten Einfluß darauf. Das religiöse Leben, welches infolge der vom Tridentinum und den an dasselbe sich anschließenden Provinzial- und Diözesansynoden ausgehenden kraftvollen Reformtätigkeit zu neuem Leben erwacht war und unter der Pflege zahlreicher für Gottes Ehre, für Christi Kirche und das Heil der Seelen unablässig eifernder Welt- und Ordensgeistlichen stets mehr und mehr erstarkte und aufblühte, äußerte sich namentlich auch in einer ungeahnten Zunahme des Empfanges der hl. Kommunion seitens der Laien. Es waren nun oft Scharen, welche sich am Tisch des Herrn einfanden, um der übernatürlichen Lebensspeise teilhaftig zu werden. Es ging darum auch nicht länger an, den Gläubigen lediglich die in der betreffenden Messe konsekrierten Hostien zu reichen. Es erwies sich vielmehr immer mehr als notwendig, eine größere Zahl der letzteren im Tabernakel vorrätig zu halten, auf daß der Priester stets in der Lage war, dem Verlangen derjenigen, welche in, vor oder nach der Messe zu kommunizieren wünschten, zu entsprechen. Es mußten diese heiligen Hostien aber auch in einer Weise aufbewahrt werden, daß der zelebrierende Geistliche, der in der Messe die Kommunion austeilen wollte, sie leicht erreichen

konnte und sich nicht gezwungen sah, nach seiner eigenen Kommunion den Altar zu verlassen, um aus dem Wandschrank oder dem Sakramentshäuschen das Allerheiligste herbeizuholen. Der einfachste Weg, allen Schwierigkeiten vorzubeugen, war, das hhl. Sakrament in einem auf dem Altar selbst befestigten und von dessen Vorderseite her zugänglichen Takernakel unterzubringen. Es waren somit auch bedeutsame praktische Rücksichten und praktische, aus den geänderten Verhältnissen erwachsene Bedürfnisse, welche dem Altartabernakel in nachmittelalterlicher Zeit immer weitere Aufnahme verschafften.

Zu einer überall gleichmäßigen Aufstellungsweise des Altartabernakels kam es aber auch dann nicht, als dieses allgemein oder doch fast allgemein in Gebrauch gelangt war. Man stellte es ohne Retabel auf dem Altare auf (erster Typus), brachte es nach wie vor in der Predella oder im Sockel des Retabels an (zweiter Typus), gab ihm seinen Platz in dem Retabel (dritter Typus) oder errichtete es vor dem hinter der Mensa sich aufbauenden Retabel (vierter Typus).

Tabernakel des ersten Typus, die ohne Retabel auf dem Altar aufgestellt sind, kamen und kommen noch heute allenthalben vor, vor allem aber in Italien, wo diese Form schon im 16. Jahrhundert beliebt war und auch die hervorragendsten Beispiele derselben entstanden. Das schönste und edelste ist zweifellos das marmorne Tabernakel, mit dem man um 1560 den Hochaltar der Certosa von Pavia schmückte, die Nachbildung eines achtseitigen Zentralbaues mit Portiken an den vier Hauptseiten, hohem, rundem Tambour, der durch Säulchen in zwanzig Felder gegliedert ist, und prächtiger Kuppel, auf deren Laterne sich eine Statue des Auferstandenen erhebt: das Ganze von ausgesuchten Verhältnissen und reich, aber mit feinstem Geschmack, verziert. Ein kostbares Bronzewerk des 16. Jahrhunderts ist das prachtvolle Tabernakel des Domes zu Mailand, ein Geschenk Pius' IV. Es stellt ein zweigeschossiges, mit Kuppeldach versehenes Rundtürmchen von 3,30 m Höhe dar, ist vergoldet und im Untergeschoß mit Reliefszenen (Abendmahl, Kreuzigung), im Obergeschoß aber mit zwölf Säulchen, über denen die Statuetten der Apostel stehen, geschmückt, wird von vier auf Wolken knienden Engeln getragen und steht unter einem 10 m hohen achtsäuligen Rundtempelchen, das gleichfalls aus vergoldeter Bronze gemacht ist und über den Säulen Engel mit Leidenswerkzeugen, auf dem Scheitel des Kuppeldaches die Figur des Auferstandenen aufweist. Die Anlage, die sich von dem Tabernakelbau in der Certosa namentlich dadurch unterscheidet, daß das Tabernakel von einem Überbau in Form eines offenen Tempelchens überdacht ist, scheint außerhalb Mailands wenig Nachahmung gefunden zu haben, um so mehr dagegen in den Kirchen Mailands, in denen bis in das 19. Jahrhundert hinein eine große Zahl von Nachbildungen entstand, welche freilich an Großartigkeit und Kostbarkeit das Original bei weitem nicht erreichen, so in S. Vittore, in S. Fedele (Tafel 190), in S. Simpliciano, in S. Marco, in S. Giorgio, in S. Sebastiano, in S. Maria Incoronata u. a. Außerhalb Mailands ließ man, wie in der Certosa, den Überbau fort. Besonders glänzende Tabernakel dieses Typus aus dem 17. Jahrhundert gibt es, um wenigstens einige zu nennen, in S. Maria Maggiore und in S. Peter zu Rom, in S. Giustina zu Padua, in S. Spirito zu Florenz und im Dom zu Pisa. Das Tabernakel in S. Maria Maggiore befindet sich in der Kapelle Sixtus V., ist aus vergoldeter Bronze angefertigt, stellt einen prächtig sich aufbauenden Kuppelbau dar und ruht auf fast lebensgroßen Engelsfiguren (Tafel 349). Das letztgenannte besteht aus Silber und ist ein sechsseitiges Tempelchen, das an seinen Ecken mit verkoppelten kannelierten Säulen besetzt ist, an den Seiten Nischen, die ehedem Statuetten enthielten, zeigt und von drei Engeln getragen wird. In dem silbernen Unterbau, auf dem es sich erhebt, befindet sich ein zweites Tabernakel, das zum gewöhnlichen Gebrauch dient.

Tabernakel wie die angeführten waren mehr Prunkstücke als für praktische Zwecke berechnet. Sie dienten allerdings zur Aufbewahrung des Allerheiligsten; es in ihnen für die Austeilung der Kommunion aufzuheben, empfahl sich jedoch nicht. Dafür war es zu umständlich, ihnen das hhl. Sakrament zu entnehmen. Da sie zu hoch über dem Altare ihren Platz hatten, war das nur mit Hilfe einer Treppe möglich, die sich entweder ständig hinter dem Altar und Tabernakel befand oder jedesmal herbeigeschafft werden mußte, sooft man das Allerheiligste für die Kommunion aus letzterem herabholen wollte.

Für gewöhnlich gab man daher im 17. und 18. Jahrhundert dem Tabernakel, das man auf oder hinter dem Altar aufstellen wollte, eine etwas andere Einrichtung. Man bildete es zweigeschossig. Der oberen Abteilung gab man die Form eines an allen, oder doch wenigstens an der Vorderseite offenen Tempelchens, in dem man das Altarkreuz, das Lamm Gottes oder eine Statue des Heilandes anbrachte, das man aber auch als eine Art von Baldachin oder Thron bei der feierlichen Aussetzung des Allerheiligsten verwendete. In der unteren Abteilung bzw. in dem Unterbau (Tafel 363) aber ordnete man das Gelaß zur Aufbewahrung des hhl. Sakramentes an. Bei einfacheren Anlagen ließ man das Tempelchen fort und begnügte sich mit einer geschlossenen Kammer, deren Türen man jedoch dann gern in eine nischenartige Vertiefung legte, um in dieser einen passenden Platz zur Aussetzung des Allerheiligsten zu gewinnen.

Es sind das die beiden Formen des ersten Tabernakeltypus, die uns im 17. Jahrhundert und in der Folgezeit immer wieder begegnen, wenn der Altar mit einem Tabernakel versehen ist, ohne mit einem Retabel ausgestattet zu sein. Seinen Platz hatte dasselbe auf der Mensa nur, wenn es von bescheidenen Abmessungen war. Sonst stellte man es auf einen dem Altar an der Rückseite angefügten Hinterbau. Rechts und links neben dem Tabernakel brachte man die Leuchterbänke an, die zugleich dazu dienten, es minder vereinsamt erscheinen zu lassen und ihm eine passende Einfassung und einen gefälligen seitlichen Abschluß zu geben. Beliebt war, auf der oberen Stufe derselben oder auf einem besonderen Unterbau beiderseits des Tabernakels die Figur eines anbetenden Engels zu errichten.

Die Beispiele der beiden Formen des Tabernakels sind aus der Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts so zahlreich, daß es nicht nötig ist, auf einzelne besonders hinzuweisen. Sie begegnen uns vor allem oft in Italien, sind aber auch diesseits der Alpen häufig. In Spanien sah ich hervorragende Beispiele in den Kathedralen zu Granada und Cadix sowie in S. Clemente zu Toledo.

Der zweite Typus der Tabernakelanlage, der im Anschluß an spätmittelalterlichen Brauch auch in nachmittelalterlicher Zeit häufig vorkommt, zeigt das Tabernakel in der Predella oder im Sockel des auf oder hinter dem Altar errichteten Retabels. Gute Beispiele aus der Zeit der Renaissance bieten ein Retabel in S. Pietro zu Padua und das Hochaltarretabel in der Servitenkirche zu Bologna. Das erstgenannte besteht aus Holz und enthält zwischen kannelierten Pilastern eine schöne, gefällig gruppierte, aber heute schlecht bemalte Grablegung. Das Gebälk, welches den oberen Abschluß des Retabels bildet, hat die Inschrift: Christi mors vita nostra est. In der Mitte des hohen, jetzt schmucklosen, grau gestrichenen Sockels liegt das Tabernakel. Es tritt mäßig vor, ist an den Seiten mit kannelierten Pilastern besetzt und schließt oben mit kräftigem, aber schlichtem Gebälk. Das Retabel stammt anscheinend aus der Frühe des 16. Jahrhunderts.

Das Retabel in der Servitenkirche zu Bologna entstand erst 1561, doch erscheint es fast wie ein wenn auch später Ausläufer der Frührenaissance. Aus Marmor gemacht, ist es sowohl auf der Vorder- wie der Rückseite reich mit figürlichen Skulpturen ausgestattet. Das Tabernakel ist an der Vorderseite des Sockels, an der es unzugänglich ist, durch eine perspektivisch sich verjüngende Flachnische angedeutet, die von zwei toskanischen, mit dorischem Gebälk versehenen Säulchen eingefaßt wird (Tafel 361). Auf das hinter ihr befindliche Tabernakel weisen sowohl

der Kelch mit der Hostie und die Taube, das Symbol des Heiligen Geistes, welche die Rückwand der Nische schmücken hin, wie die Halbfiguren anbetender Engel, welche rechts und links von ihr angebracht sind. In den Seitenabteilungen des Sockels sind die vier Evangelisten dargestellt. Im Retabel selbst stehen an der Vorderseite in großen Muschelnischen die Statuen des Auferstandenen (Mitte), der Gottesmutter (links) und des hl. Johannes d. T. (rechts). An der Rückseite des Altares tritt das Tabernakel aus dem Sockel des Retabels in Form einer von einem Dreieckgiebel bekrönten Ädikula etwa 15 cm vor. Hier befindet sich die im Mittelfeld mit einem Kelch geschmückte, teilweise gitterförmig durchbrochene Tür. Neben dem Tabernakel sehen wir auch hier wiederum anbetende Engel, in den Seitenteilen des Retabelsockels aber die vier Kirchenlehrer.

Man bevorzugte den zweiten Typus, wenn die Tiefe einer vorhandenen Mensa nicht gestattete, es vor dem Sockel oder der Predella des Retabels anzubringen und hinter dem Altar ein Hinterbau sich nicht wohl errichten ließ, auf den man das Retabel übertragen konnte. Man legte es daher am häufigsten in der Predella oder dem Sockel des Retabels an, wenn es galt, ein älteres Retabel, das bis dahin eines Tabernakels entbehrt hatte, nachträglich mit einem solchen zu versehen. Im ganzen war es meist nur mehr oder weniger ein Notbehelf, wenn man in dem Sockel oder in der Predella des Retabels eine Nische oder ein Schränkchen zur Aufbewahrung des Allerheiligsten herrichtete.

Bei dem dritten Typus des nachmittelalterlichen Tabernakels hat dasselbe im Retabel selbst seinen Platz erhalten. In Deutschland war eine solche Anordnung wenig gebräuchlich. Ein frühes Beispiel aus dem Jahre 1556 bietet das Retabel in der Hauskapelle des Franziskanerhospizes zu Gleichenberg in Steiermark. Das Retabel stellt eine schlichte, klar und streng sich aufbauende Ädikula dar, die Umrahmung des Tabernakels aber, das mitten in ihm angebracht ist, wiederholt im kleinen genau den gleichen Aufbau[1].

Häufig findet man den dritten Typus bei nachmittelalterlichen Sakramentsaltären in Spanien. Bei Retabeln, die, wie das des Hochaltares der Kathedrale zu Córdoba (Tafel 362), der Kirche des Escorial, der Kirche S. Spirito zu Salamanca, der Pfarrkirche zu Durango u. a., horizontal in zwei oder mehrere Bilderzonen aufgeteilt sind, steht das Tabernakel im Mittelfeld der untersten Reihe. Bei einbildigen Retabeln, wie z. B. bei den Hochaltarretabeln in S. Pablo zu Granada, in der Kollegskirche zu Loyola, in der Pfarrkirche zu Azcoitia (Guipúzcoa), nimmt es den Platz des Hauptaltarbildes ein, dessen Stelle es in diesen Fällen vertritt.

Häufig kann man in Mittel- und Norditalien Altaranlagen antreffen, bei denen das Tabernakel an Stelle des Altarbildes dem Retabel eingefügt ist. In S. Agostino zu Siena (Tafel 350) und in S. Giovanni zu Livorno hat es nach Art der früher erwähnten Frührenaissanceretabernakel die Form eines polygonalen Speisekelches, gewöhnlich aber baut es sich in Gestalt eines zweigeschossigen Turmes oder eines Baldachines auf. Treffliche und lehrreiche Beispiele bieten die Kirche der Jesuiten zu Modena (Tafel 363), S. Bernardino zu Verona sowie namentlich zahlreiche Kirchen zu Venedig, wo diese Art von Tabernakelanlage im 17. und 18. Jahrhundert ersichtlich sehr beliebt gewesen sein muß. Genannt seien z. B. S. Maria Formosa, S. Ganziano, S. Maria del Rosario[2], S. Giovanni e Paolo[3], die Kirche der Gesuati, S. Moisè und S. Pietro in Castello, S. Salvatore, S. Francesco della Vigna, S. Stefano und S. Benedetto. In der Jesuitenkirche zu Modena, dessen Retabel mit halbem Kuppeldach statt mit Giebel oder bekrönendem Aufsatz schließt, erscheint es wie unter einem förmlichen Halbciborium angebracht.

Bei Anlagen, wie sie uns in S. Bernardo zu Verona, in S. Francesco della Vigna, S. Giovanni e Paolo und S. Stefano zu Venedig entgegentreten, bildet die

[1] Abb. in Grazer Kirchenschmuck XXIV (1893) 6.

[2] Abb. ebend. XXIV (1893) 96 f.

[3] Abb. ebend. XXIII (1892) 81.

Ädikula des Retabels eine Art von Triumphbogen für das in ihm sich aufbauende Tabernakel, und ähnlich verhält es sich in S. Agostino zu Siena und in S. Giovanni zu Livorno. Befindet sich das Tabernakel in einer in der Ädikula angebrachten, mit Rückwand versehenen Nische, wie in S. Maria del Rosario, S. Maria Formosa, S. Canziano, S. Mosè, der Kirche der Gesuati und S. Benedetto, so tritt der Triumphbogencharakter des Retabels weniger zutage, dafür um so mehr der eines prunkvollen Nischenbaues.

Der Zweck, den man verfolgte, wenn man dem Tabernakel in der Weise, wie es bei den angeführten Altären geschah, den Hauptplatz im Altarretabel einräumte, war ersichtlich, es in einer Weise, die am meisten seiner hohen Bedeutung entsprach, und die es als den Brennpunkt des Gotteshauses erscheinen ließ, dem Altar einzufügen. Er wurde dadurch in der Tat auf das beste verwirklicht. Die Verbindung, in die man Retabel und Tabernakel brachte, war freilich nur eine äußerliche, keine organische, doch unterliegt es keinem Zweifel, daß keine andere Anordnung des Tabernakels so sehr das letztere als das, was es ist, als die Wohnung des Allerheiligsten, erscheinen läßt wie die, welche wir bei den genannten Altären verkörpert sehen. Das Retabel erdrückt das Tabernakel nicht, läßt es nicht verschwinden, sondern bildet im Gegenteil einen Hintergrund, von dem dasselbe sich wirksamst abhebt, eine Umgebung, aus der es als deren Zentrum machtvoll heraustritt, in der alles andere des Tabernakels wegen da ist, alles sich auf das Tabernakel bezieht.

Am großartigsten tritt das bei dem Altar in S. Giovanni e Paolo zu Venedig in die Erscheinung, eine der glänzendsten und wirkungsvollsten Verkörperungen der Idee eines Sakramentsaltares. Der mit Rücksicht auf das unter ihm stehende Tabernakel ungewöhnlich tiefe Oberbau des Retabels, dessen Bogen fast ein Tonnengewölbe genannt werden kann, sitzt beiderseits auf einer Gruppe von vier, auf hohen Sockeln aufsteigenden korinthischen Säulen, vor deren Fuß vorn auf hohem Untersatz eine Engelsfigur angebracht ist. Als Abschluß hat er einen Segmentgiebel, der im Scheitel und über den Ecken über Verkröpfungen von Statuen bekrönt ist, dort von einer Figur der Rosenkranzkönigin mit dem Jesuskinde, hier von je einem betenden Engel. Neben den den Oberbau stützenden Säulengruppen steigt beiderseits eine freistehende, nur am Sockel und Gebälk mit diesen Säulengruppen verbundene Säule auf. Die zur Linken trägt eine Statue des hl. Dominikus, die zur Rechten eine solche der hl. Katharina. Zwei andere Statuen, die hll. Georg und Theodor, stehen auf einem Untersatz neben dem Fuß der beiden Säulen. Das unter dem Retabel aufgestellte vierseitige Tabernakel sitzt auf hohem, mehrfach abgetrepptem Sockel und besteht aus einem an den Ecken mit geschweiften Stützen besetzten Untergeschoß, einem mit vorgelegten Säulchen verzierten Hauptgeschoß und vierseitigem, auf attikaartigem Tambour ruhenden Kuppeldach. Auf der Spitze zeigt es die Gestalt des Auferstandenen[4]. So vorzüglich nun aber auch solche und ähnliche Anlagen die Idee des Tabernakels als eines Gezeltes des Herrn zum Ausdruck brachten, so haftete ihnen doch anderseits ein ernster Mangel an. Sie waren nicht praktisch genug; das Tabernakel lag zu hoch über dem Altar, als daß es für gewöhnlich hätte benutzt werden können. Um dem abzuhelfen, brachte man für die Austeilung der Kommunion in seinem Sockel hart über der Mensa ein zweites, kleineres Tabernakel an, wie man es auch bei dem ersten Typus, den turmartigen Tabernakeln, zu halten pflegte, die sich frei, sei es auf der Mensa des Altares oder auf dem diesem angefügten Hinterbau, erhoben. Für das Haupttabernakel hatte das freilich die Folge, daß es kaum mehr etwas anderes war, als eine Nische, ein Thron zur Aussetzung des hhl. Sakramentes.

Bei dem vierten Typus des nachmittelalterlichen Altartabernakels, den die frühere Zeit nicht kannte, ist das Tabernakel wie bei dem dritten mit einem Retabel verbunden, jedoch ist es nicht in dasselbe eingefügt, sondern vor demselben

[4] Abb. in Grazer Kirchenschmuck XXIII (1892) 81.

aufgestellt. Es ist die gebräuchlichste Form, die uns seit dem 17. Jahrhundert allenthalben immer wieder begegnet. Man mochte ersichtlich das Retabelbild nicht missen, auf das Tabernakel aber durfte man nicht verzichten. Man schlug daher einen Mittelweg ein, indem man das Tabernakel vor dem Sockel des Retabels als selbständigen, aber mit letzterem harmonisch zu einer Einheit verbundenen Bau aufstellte. Der vierte Typus war besonders auch in Deutschland beliebt, wo er im 17. und 18. Jahrhundert fast überall die Regel bildete, falls man das Allerheiligste nicht in einem Wandtabernakel oder in einem Sakramentshäuschen, sondern in einem Altartabernakel aufbewahrte. Die zahlreichen Altartabernakel, die sich aus jener Zeit allenthalben in Deutschland erhalten haben, bezeugen das.

Der hauptsächlichste Mangel dieser Art von Tabernakeln war, daß sie nicht in vollem Maße als die Stätte zur Geltung kamen, die zur Aufbewahrung des Allerheiligsten diente; sie erschienen nicht als das einzige Zentrum des über dem Altar sich erhebenden Aufbaues, um das herum sich alles andere kristallisierte. Neben dem Tabernakel gab es noch ein zweites gleichwertiges Zentrum, das Retabelbild. Indessen ist es nie verboten worden, hinter dem Tabernakel ein Retabelbild anzubringen. Auch konnte jenes so eingerichtet werden, daß es trotz des hinter ihm befindlichen Altarbildes als die Hauptsache, als das Wichtigste in die Augen fiel. Man mußte ihm nur eine entsprechende Größe und Ausstattung geben und dafür Sorge tragen, daß es von dem Retabelaufbau nicht erdrückt wurde, daß es nicht dem Retabelbild und Retabel gegenüber verschwand, wie man natürlich anderseits auch darauf Bedacht zu nehmen hatte, daß es harmonisch und gefällig dem Retabelaufbau sich einordnete, daß es, obwohl ein selbständiger Bau, für das Auge mit dem Retabel eine Einheit bildete und nicht wie ein Fremdkörper in ihm erschien. Freilich wurde beides keineswegs stets genügend beachtet, doch entstanden auch zahlreiche Sakramentsaltäre, bei denen das Tabernakel nicht nur gegenüber dem Retabelbild und Retabel in durchaus befriedigender Weise zur Geltung kam, sondern auch trefflich dem Aufbau desselben angepaßt, vortrefflich in das Gesamtbild desselben hineinkomponiert war, ohne selbst an Bedeutung zu verlieren (Tafel 325). Insbesondere legten die Jesuiten in ihren Kirchen auf das eine wie das andere großen Wert, wie die noch erhaltenen Tabernakelanlagen in den ehemaligen deutschen Jesuitenkirchen bezeugen.

Eine Einrichtung für die Aussetzung des Allerheiligsten war mit den Tabernakeln nicht immer verbunden. Wo man eine solche bei ihnen anbrachte, bestand sie in einem mit Nische versehenen Oberbau oder in einem offenen Tempelchen, die man auch zur Aufstellung des Altarkreuzes benutzte. In Deutschland, wo man das hhl. Sakrament bei Segensmessen und Andachten überaus häufig auszusetzen pflegte, erfand man im 18. Jahrhundert das sog. Drehtabernakel, eine senkrecht um seine Achse drehbare Walze, die in einem vorne offenen, im Innern ausgerundeten Gehäuse steht und drei Nischen enthält, eine für den Speisekelch mit den für die hl. Kommunion bestimmten Hostien, eine zweite für die Monstranz und eine dritte für das Altarkreuz. Durch eine entsprechende Drehung tritt bald die eine, bald die andere derselben nach vorn hinter die Öffnung des Gehäuses. Die Drehtabernakel waren zweifellos sehr praktisch, da sie einen Oberbau oder Thron über dem Tabernakel, wie er für die Aussetzung des Allerheiligsten erforderlich war, überflüssig machten. Indessen hat man mit Grund gegen sie den Vorwurf erhoben, daß sowohl das Drehen der Walze zwecks Öffnung des Tabernakels als auch die Aufbewahrung des Allerheiligsten in der Walzennische der Würde des hhl. Sakramentes wenig entspreche, daß die Drehtabernakel gegen das Eindringen von Staub und Ungeziefer nicht hinlänglich geschützt seien, daß eine entsprechende Ausstattung des Tabernakelinnern nicht angängig sei, da die Innenseiten des Gehäuses der Walze sich kaum ausschmücken lasse, endlich, daß ein Drehtabernakel nicht genug Sicherheit böte. Heute sind manche der Drehtabernakel, welche das 18. Jahrhundert schuf, beseitigt und durch gewöhnliche Tabernakel ersetzt, neue aber

werden nicht mehr angefertigt, wiewohl sie niemals ausdrücklich verboten wurden. Selbst die Prager Synode von 1860, die eingehende Anweisungen für Einrichtung und Ausstattung des Tabernakels erließ, bescheidet sich bezüglich der Drehtabernakel mit der Bemerkung: Versatilibus, quae hinc inde inveniuntur, tabernaculis antiquiorem merito praeferimus sanctuarii structuram, congruo ostio seu foribus muniti[5]. Die künstlichen Maschinerien, mit denen man nicht selten die Drehtabernakel versah, um sie mittels derselben von der unteren Stufe des Altares aus öffnen zu können, müssen als unwürdige Spielereien bezeichnet werden.

Über die Form des Tabernakels bestehen keine Bestimmungen. Notwendig ist nur, daß es auf dem Altare angebracht sei. Es sind daher alle vier im vorstehenden behandelten Typen des Sakramentsaltares zulässig, die natürlich im einzelnen aufs mannigfaltigste ausgestattet und entwickelt und in jedem Stile ausgeführt werden können. Ein Generaldekret der Ritenkongregation vom 3. April 1821 untersagt, Reliquien und Bilder so auf das Tabernakel aufzustellen, daß es ihnen als Basis diene[6]. Nicht einmal eine Darstellung des hhl. Herzens Jesu darf nach einem Dekret vom 31. März 1887 auf dem Tabernakel errichtet werden[7]. Das Altarkreuz kann nach einer Entscheidung der Ritenkongregation vom 11. Juni 1904 auf das Tabernakel gesetzt werden, soll jedoch nicht in dem Thronus (Baldachin) seinen Platz erhalten, unter dem das hhl. Sakrament feierlich zur Anbetung ausgestellt wird. Auch soll es nicht vor der Tabernakeltür stehen[8].

2. Die Beschaffenheit des Altartabernakels in nachmittelalterlicher Zeit. Die ersten Vorschriften über die Beschaffenheit und Ausstattung des Tabernakels erließ der hl. Karl in seiner Instructio fabricae ecclesiae[1]. Sie sind sehr eingehend.

In hervorragenderen Kirchen soll es aus Silberblechen, vergoldeter Bronze oder kostbareren Marmorarten gemacht werden. In ärmeren kann man es aus Holz anfertigen, wie z. B. aus Pappelholz oder ähnlichem, doch nicht aus Nußbaum- oder sonstigem Holz, das Feuchtigkeit anzieht. Tabernakel, die aus Metall oder Marmor bestehen, sollen, der Feuchtigkeit halber, inwendig mit Pappelholz ausgekleidet werden. Auswendig soll das Tabernakel mit vergoldeten Darstellungen des Leidens des Herrn geschmückt werden, Seine Maße werden durch die Bedeutung, die Größe und den Charakter der Kirche, in der es errichtet wird, bestimmt. Seiner Form nach kann es achtseitig, sechsseitig, vierseitig oder rund sein, je nachdem das eine oder andere besser der betreffenden Kirche und ihrer Bildung entspricht. Auf der Spitze des Tabernakels soll eine Statue des Auferstandenen oder des Schmerzensmannes stehen, doch darf in kleinen Kirchen, in denen das Tabernakel auf dem Altar für das Kreuz keinen genügenden Platz übrig läßt, auch das Altarkreuz oben auf dasselbe gestellt werden. Sitzen kann es entweder auf einem soliden Sockel, auf schön gearbeiteten Stufen oder auf sonstigen mit religiösem Schmuck ausgestatteten Trägern. Auf alle Fälle hat man es unbewegbar und sicher zu befestigen und mit einem Schloß wohl zu versehen. Von der Front der Mensa soll es so weit abstehen, daß das Korporale ganz ausgebreitet und außer dem Kelch, wenn nötig, auch noch die Pyxis auf demselben aufgestellt werden kann, also etwa einen cubitus und 16 unciae (= ca. 73 cm), jedenfalls aber nur so weit, daß der Priester

---

[5] C. 5 (Coll. Lac. V, 534).

[6] Decret. auth. n. 2613.

[7] Ebend. n. 3673.

[8] Ebend. n. 4136. Crux collocetur ... numquam ante ostiolum tabernaculi. Potest etiam collocari super ipsum tabernaculum, non tamen in throno ubi exponitur sanctissimum Eucharistiae sacramentum.

[1] L. 1, c. 13 (AA. eccl. Mediol. 568).

nicht eines Schemels bedarf, um das Allerheiligste dem Tabernakel zu entnehmen. Eine Ausnahme hiervon kann nur gemacht werden, wo der Aufbau des Altares sie unvermeidlich erscheinen läßt oder wo, wie in größeren Kirchen, der Chor hinter dem Altar liegt. Im zweiten Fall kann nämlich auch an der Rückseite des Tabernakels eine Tür angebracht werden, damit das hhl. Sakrament wegen des Chores auch von rückwärts her bequem und passend aus ihm herausgenommen werden kann. Ist der Altar zu wenig tief, als daß sich das Tabernakel ganz auf der Mensa aufstellen läßt, so kann es ganz oder teilweise auf einem dem Altar angefügten Hinterbau errichtet werden, doch muß zwischen diesem und der Wand ein Umgang bleiben. Unter dem Tabernakel darf kein Gelaß für Bücher und Kirchengerät angebracht werden. Inwendig soll es, wo der ambrosianische Ritus maßgebend ist, mit roter, wo aber der römische herrscht, mit weißer Seide bekleidet werden. Die Türe muß an der Front angebracht werden und so groß sein, daß das Gefäß mit dem Allerheiligsten bequem herausgeholt werden kann, sich so öffnen, daß sie den Priester nicht behindert, wenn er das hhl. Sakrament dem Tabernakel entnehmen will, und geschmückt werden mit einem Bilde des Gekreuzigten, des Auferstandenen, des Heilandes, der seine Brustwunde zeigt oder sonst einem frommen Bilde. Verhüllt soll das Tabernakel sein mit einem C o n o p e u m , einem aus Gold- oder Silberbrokat oder wenigstens aus weißer Seide gemachten, oben gefältelten, unten mit Fransen besetzten Mäntelchen[2]. Man beachte, daß der hl. Karl nichts über den Aufbau des Tabernakels und sein Verhältnis zum Altarretabel sagt. Es ist lehrreich, seine Anweisungen, die ebensowohl auf die Würde des Tabernakels wie auf dessen praktische Benutzbarkeit alle Rücksicht nehmen, mit den Anforderungen zu vergleichen, welche gutgemeinter, aber übertriebener Eifer bisweilen an das Altartabernakel stellt.

Ihr Echo und zum Teil ihre wörtliche Wiederholung fanden die Anweisungen der Instructio des hl. Karl schon bald in den Statuten der Synode von Aix des Jahres 1585[3], in dem Ornatus ecclesiasticus des Regensburger Generalvikars Myller[4], der jedoch auch noch das Wandtabernakel zuläßt, in den Statuten der Brixener Synode von 1603[5], der Prager Synode von 1605[6], der Narbonner Synode von 1609[7], der Provinzialsynode von Salzburg von 1616[8] und besonders in dem so einflußreichen Thesaurus ss. rituum Gavantis[9]. Auch in Visitationsberichten des 17. Jahrhunderts spiegeln sie sich wieder. So wird bei der Visitation der Seckauer Diözese 1617—1619[10], bei welcher das Altartabernakel für alle Kirchen vorgeschrieben wurde, bestimmt, dasselbe solle aus Holz bestehen, künstlerisch ausgeführt und rund sein, im Innern mit roter Seide ausgekleidet, außen vergoldet werden und mit einem Behang verhüllt sein, dessen Farbe entsprechend dem Charakter der Tage und Feste wechseln müsse[11].

Die Vorschriften der Instructio fabricae ecclesiae des großen Mailänder Erzbischofs sind nie allgemein verbindlich gewesen — verpflichtend waren sie nur für den Bereich der Kirchenprovinz Mailand —, tatsächlich aber sind sie im ganzen Abendland für die Entwicklung, welche der Sakramentsaltar und das Altartabernakel im 17. und 18. Jahrhundert nahmen, von größter Bedeutung und von tiefgreifendstem Einfluß geworden, mehr vielleicht wie irgendeine andere der Anweisungen der Instructio fabricae. Das Altartabernakel, das im 17. Jahrhundert sich immer allgemeiner einbürgerte, bis es im

[2] L. 2, Tit. De Conopeo (l. c. 633).

[3] Tit. Quae ad ss. Euch. sacr. pertinent (H. X, 1524).

[4] Tit. 2, c. 10 (Monach. 1591) 19 s.

[5] Tit. de sacr. eccl. n. 6 (Hartzh. VIII, 564 f.).

[6] C. 18 (l. c. 701).

[7] C. 5 (H. XI, 8).

[8] C. 5 (Hartzh. IX, 269).

[9] Zuerst erschienen 1628 und dann oft nachgedruckt. Vgl. H. Hurter, Nomenclator III (Oenipont. 1907) 903.

[10] Vgl. oben S. 595.

[11] Grazer Kirchenschmuck IX (1878) 69.

18. fast allgemein die Herrschaft erlangt hat, ist das Tabernakel des hl. Karl Borromäus.

Allgemeine Vorschriften sind bezüglich der Beschaffenheit und Ausstattung des Altartabernakels nie erlassen worden. Das römische Rituale sagt nur, das Tabernakel, in dem die Pyxis mit dem Allerheiligsten auf dem Hochaltar oder einem anderen Altar aufzubewahren sei, solle tunlichst verziert, mit einem Schlüssel versperrt und mit einem Conopeum (Tafel 363) verhüllt sein[12]. Entscheidungen der Ritenkongregation zufolge soll es im Innern vergoldet oder wenigstens mit weißer Seide ausgekleidet sein[13]. Für das Conopeum ist ein bestimmtes Material nicht vorgeschrieben, vielmehr hat die Ritenkongregation ausdrücklich erklärt, daß es auch aus Wolle und Leinen, ja selbst aus Baumwollzeug angefertigt sein kann. Hinsichtlich der Farbe richtet es sich römischem Brauch gemäß nach der jeweiligen liturgischen Tagesfarbe, doch kann es auch zufolge einer Antwort der Ritenkongregation[14] stets von weißer Farbe sein.

Mittelalterlicher Vorläufer des Conopeum ist der kleine Baldachin, unter dem man die Pyxis mit dem Allerheiligsten über dem Altare aufhing[15].

[12] Tit. 4, c. 1. n. 5 6.

[13] Vgl. 28. April 1866; 7. Aug. 1871; 5. Juni 1889; 20. Juni 1899 (Decr. auth. 3150 3254 3709 4035).

[14] Decr. auth. n. 3055. Vgl. über das Conopeum, wie überhaupt über die Ausstattung des Tabernakels J. Braun, Handbuch der Paramentik (Freiburg 1912) 231 und Praktische Paramentenkunde (Freiburg 1924) 37. Gute Winke betreffs der Herstellung neuer Tabernakel in Grazer Kirchenschmuck IX (1878) 75 f. und F. Raible, Der Tabernakel einst und jetzt (Freiburg 1908) 263 f.

[15] Vgl. oben S. 616.

Retabel mit seitlichen Schranken. Venedig, S. Marco (S. 369, 661)

SIEBENTER ABSCHNITT

DIE ALTARSCHRANKEN

ERSTES KAPITEL

NAMEN, ALTER, VERBREITUNG UND ZWECK DER ALTARSCHRANKEN

Unter Altarschranken versteht man Schranken, durch welche der Altar eingefriedigt und der ihm zugewiesene, für die Feier des hl. Opfers bestimmte Raum von dem übrigen Innern der Kirche geschieden wird. Sie kamen und kommen sowohl beim Hochaltar wie bei den Seitenaltären zur Anwendung. Als Altarschranken können auch gelten die Chorschranken, Schranken, welche den vor dem Altarraum befindlichen, zur Abhaltung des Chorgebetes dienenden Teil der Kloster-, Stifts- und Kathedralkirchen, den sog. Chor, von dem Schiff und den Laien scheiden. Denn wenn sie auch zunächst nicht als Abschluß des Altarraumes gedacht sind, so trennen sie doch auch diesen vom Laienraum, machen deshalb besondere Altarschranken unnötig, bilden einen Ersatz derselben. Ähnlich verhält es sich mit den im späteren Mittelalter in Gebrauch kommenden Schranken und Gittern der den Kirchen angefügten, nach dem Innern derselben sich öffnenden Kapellen. Auch sie waren zwar meist in erster Linie als Verschluß der Kapelle und Nische angebracht, jedoch waren sie zugleich eine Einfriedigung für den Altar. Beim Hochaltar fehlen heute fast nie Schranken. Sie dienen bei ihm auch als Kommunionbank zur Austeilung des hhl. Sakramentes an die Laien. Die Nebenaltäre werden nach gegenwärtigem Brauch seltener, als es wünschenswert ist, mit Schranken ausgestattet.

I. NAMEN DER ALTARSCHRANKEN

Im Westen bezeichnete man die Altarschranken von alters her fast ausschließlich mit dem Namen cancelli. Von der Ableitung des Wortes sagt Walafried Strabo: Cancelli videntur dici, quia minoribus columnis fiunt. Cancri enim vocantur majores columnae et maxime quadrae, eine Erklärung, die er des Sextus Pompejus Schrift De verborum significatione entlehnt hat[1]. Ganz im Geist der im Mittelalter so beliebten, rein äußerlichen und willkürlichen Etymologie ist es dagegen, wenn er weiterhin bemerkt: Vel cancelli dicuntur a cubitu, qui graece „ancos" dicitur. Solent enim plurimi non altius construi quam ut stantes desuper inniti cubitis possint.

Von den Schranken, welche den Hochaltar von dem Schiff der Kirche schieden, ging die Bezeichnung cancellus auf den Raum über, in dem derselbe stand, das Presbyterium. Beispiele, in denen cancellus diese Bedeutung hat, kommen bei den Schriftstellern der zweiten Hälfte des Mittelalters häufig vor. Cancellus humilior reliquo corpore ecclesiae mysticat, quanta humilitas debeat esse in clero, sagt Hugo von St. Viktor[2]. Cancellum nostrum honorifice pinxit lesen wir

[1] De rebus eccl. c. 6 (M. 114, 926); vgl. dazu des Paulus Diakonus Epitome aus Festus (ed. Lindsay [Leipzig 1903] p. 40). Cancer ist wohl durch Dissimilation aus carcer (Schranke, Einfriedigung) entstanden. Vgl. A. Walde, Lateinisches etymologisches Wörterbuch (Heidelberg 1910) 121.

[2] Speculum de myst. eccl. c. 1 (M. 177, 337).

in der 1053 geschriebenen Vita des Lütticher Bischofs Balderich[3]. Arnoldus denuo ipsam ecclesiam construere coepit et parti superiori, quae vulgo cancellum nominatur, tectum imposuit, berichten die Acta episcoporum Cenomanensium[4]. Andere Belege bieten beispielsweise die Statuten der Synode von Exeter (1287)[5], die Konstitution Roberts von Winchelsea, Erzbischofs von Canterbury (1300)[6], die Statuten der Synode von Rouen (1335)[7], Hariulfs Chronicon Centulense[8] und des Ordericus Vitalis Historia ecclesiastica[9]. In beiden Bedeutungen findet sich cancellus bei Durandus: Cancellus i. e. caput ecclesiae, humilior reliquo corpore ecclesiae, mystice significat, quanta humilitas debeat esse in clero seu praelato, cancelli vero, quibus altare a choro dividitur, separationem coelestium significant a terrenis[10]. Erhalten hat sich die abgeleitete Bedeutung „Altarraum" im englischen chancel.

Auch unser deutsches „Kanzel" leitet sich von cancellus ab. „Kanzel" nannte man zunächst den an den Chorschranken, dem Lettner, angebrachten, auf Konsolen oder Säulen ruhenden Vorbau[11], von dem aus man predigte und das Evangelium verlas, und zwar, wie sich aus dem jüngeren Titurel ergibt[12], schon im 13. Jahrhundert. Von diesem Vorbau übertrug man dann den Namen Kanzel auf den Predigtstuhl, der, losgelöst von den Chorschranken, im Schiff der Kirche aufgestellt war.

Nur vereinzelt begegnet uns als Name der Altarschranken das Wort pectoralia. So in den Gesta Innocenz' III.[13]: Super novos gradus constituens novum altare novaque pectoralia faciens ante chorum (nämlich in der Kirche der hll. Sergius und Bacchus), in des Petrus Mallius Beschreibung der Peterskirche[14], sowie im 11. und 14. der römischen Ordines Mabillons[15].

Mannigfache Namen führen die Altarschranken bei den griechischen Schriftstellern. Sie heißen bei diesen *δίκτυα*, *δρύφακτα*, *στήθεα*, *θώραξ*, *ἔρκος*, *διάστυλα*, *κάγκελλοι*, *κιγκλίδες* und *τέμπλον*[16]. Erst nachmittelalterlich ist die Bezeichnung *εἰκονόστασις* (*εἰκονοστάσιον*), Ikonostasis. *Δίκτυα* werden die Altarschranken bei Eusebius[17] genannt, *δρύφακτα* bei Sozomenus[18], *στήθεα* bei Pseudo-Germanus[19] und Codinus[20], *θώραξ* bei Theophanes Kerameus in der Beschreibung der Peterskirche zu Palermo[21], *ἔρκος* bei Paulus Silentiarius[22], *διάστυλα* bei Simeon von Saloniki[23]. Am häufigsten werden sie mit *κιγκλίδες* und mit dem aus dem Lateinischen entlehnten Namen *κάγκελλοι* (*κάγκελλα*) bezeichnet. *Κιγκλίδες* heißen sie schon bei Gregor von Nazianz[24], in der Catastasis des Synesius von Cyrene (ca. 413)[25] sowie bei Theodoret von Cyrus[26]. Belege aus späterer Zeit finden sich beispielsweise bei

---

[3] N. 13 (M. G. SS. IV, 729).
[4] C. 33 (D. C. II, 80).
[5] C. 9 und 12 (H. VII, 1086 1088).
[6] C. 4 (l. c. 1212).
[7] C. 8 (l. c. 1606).
[8] L. 2, c. 3 (M. 174, 1241).
[9] L. 11, c. 16 (M. 188, 832). Vgl. auch D. C. a. a. O.
[10] Rat. l. 1, c. 30, n. 35.
[11] Vgl. oben S. 256.
[12] Vgl. oben S. 258.
[13] N. 4 (M. 214, XVIII).
[14] N. 121 (AA. SS. 29. Juni; VII, 44*).
[15] Ordo 11, n. 9; ordo 14, c. 105 (M. 78, 1029 1243).
[16] Unter den *ἱεραὶ περιβολαί* bei Johannes Chrysostomus (hom. 18 in 2 Cor. [Mg. 61, 527]) sind nicht, wie man gemeint hat, die Altarschranken zu verstehen, sondern das Gotteshaus, aus dem die Katechumenen vor Beginn der Messe der Gläubigen entlassen wurden. Denn die *οἱ οὐ δυνάμενοι τῆς ἱερᾶς μετασχεῖν τραπέζης*, welche aus den *ἱεραὶ περιβολαί* ausgeschlossen wurden, können nach dem Zusammenhang nur die Katechumenen sein, diese aber hatten noch viel weniger ihren Platz innerhalb der Altarschranken als die gläubigen Laien.
[17] Hist. eccl. l. 10, c. 4 (Mg. 20, 868).
[18] Hist. eccl. l. 7, c. 25 (Mg. 67, 1496).
[19] Mg. 98, 389.
[20] De sancta Sophia (Mg. 157, 625).
[21] Hom. 55 (Mg. 132, 953).
[22] Descriptio s. Sophiae v. 712 718 (Mg. 86, 2146 f.)
[23] De sacro templo c. 136 (Mg. 155, 35); De divino templo n. 7 (l. c. 704).
[24] Carmen ad episc. v. 70 (Mg. 37, 1233).
[25] Mg. 66, 1592.
[26] Hist. eccl. l. 5, c. 17 (Mg. 82, 1237).

dem Patriarchen Nicephorus († 829)[27], bei Konstantinus Porphyrogenitus[28], bei Nicephorus Kallistus[29] und bei Simeon von Saloniki[30].

Unter der Bezeichnung *κάγκελλοι* begegnen sie uns bereits 451 in den Akten der Synode von Chalcedon[31], im 6. Jahrhundert in des Cyrillus von Scythopolis Vita S. Sabae[32], und in desselben Schriftstellers Vita s. Euthymii[32a], im 9. bei Gregorius Hamartolus[33], im 10. in der *Μυστικὴ θεωρία* des Pseudo-Germanus[34].

Εἰκονόστασις (*εἰκονοστάσιον*) werden die Altarschranken von den mittelalterlichen griechischen Schriftstellern niemals genannt. Das *εἰκονοστάσιον*, von dem Codinus in seinem Liber de officiis spricht[35], war ein Gestell, an dem man an der Vigil vor Weihnachten ein Bild der Geburt des Herrn und einige andere Bilder zur Verehrung aufhing. Immerhin erklärt dieses *εἰκονοστάσιον* leicht, weshalb man die Altarschranken Ikonostasis nannte, als sie zur Bilderwand, zu einem den Altarraum verschließenden, mit Bildern gefüllten Gestell, zu einem Bilderträger wurden. Der Name Ikonostasis dürfte nach Brockhaus[36] dem russischen Sprachgebrauch entstammen. Bei den Griechen bezeichnet man mit ihm nach Brockhaus nicht sowohl die Bilderwand als Ganzes, als vielmehr ihre einzelnen Abteilungen, ihre bildertragenden Felder. Als Ganzes nennen die Griechen sie gewöhnlich *τέμπλον*.

Τέμπλον findet sich als Bezeichnung der Altarschranken wahrscheinlich schon bei Theodor Studita († 826)[37], im Typikon des von der Kaiserin Irene († 1119) gestifteten Klosters der Verkündigung[38] und in den Accriminationes adversus ecclesiam latinam (13. Jahrhundert)[39]. Indessen kann das Wort in diesem Sinne bis zum 15. Jahrhundert noch keineswegs die gewöhnliche Benennung der Schranken gewesen sein, da es uns in diesem Falle sicher bei Simeon von Saloniki begegnen würde. Allgemein in Brauch kam es daher erst seit dieser Zeit. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts treffen wir *τέμπλον* als Bezeichnung der Altarschranken an in des Syropulus Geschichte des Florentiner Konzils, im 16. in des Malaxus' Geschichte der Patriarchen von Konstantinopel[40].

II. ALTER UND VERBREITUNG DER VERWENDUNG DER ALTARSCHRANKEN

Die früheste Erwähnung der Altarschranken geschieht im Osten in der Rede, die Eusebius 314 bei Einweihung der von Bischof Paulinus zu Tyrus neuerbauten Basilika hielt. „Damit aber der Altar für die Menge unzugänglich sei," heißt es in ihr, „umgab Paulinus sie mit hölzernen Schranken, die bis ins Kleinste auf das kunstvollste ausgeführt, dem Beschauer ein wunderbares Schauspiel bieten[1]." Da der Redner die Schranken nicht einmal andeutungsweise als eine neue Einrichtung bezeichnet, dürfen wir wohl annehmen, daß solche auch schon in vorkonstantinischer Zeit wenigstens dort zur Verwendung kamen, wo man zur Feier der Liturgie eigene, nur für diesen Zweck bestimmte Oratorien besaß.

---

[27] Antirrhet. 3, n. 45 (Mg. 100, 465).

[28] Vita Basilii Maced. n. 83 (Mg. 109, 341).

[29] Hist. eccl. l. 12, c. 41 (Mg. 146, 897).

[30] De divino templo n. 7 (Mg. 155, 704), hier zusammen mit *διάστυλα*.

[31] H. II, 65. Ob auch unter den *κάγκελλοι*, von denen in der Epistola encyclica des hl. Athanasius die Rede ist (n. 4 [Mg. 25, 229]), Altarschranken zu verstehen sind, ist nicht klar. Jedenfalls geht aber aus dem Briefe hervor, daß schon damals *κάγκελλοι* als Benennung von Schranken in Gebrauch war.

[32] *Καὶ ἔμεινα νυκτὸς καὶ ἡμέρας κλαίων ἐπὶ τῶν καγκέλλων τοῦ θυσιαστηρίου* (Cotelerius, Ecclesiae graecae monum. III [Paris 1686] 355).

[32a] Montfaucon, Analecta graeca (Paris 1688) 60.

[33] Chron. l. 4, c. 248 (Mg. 110, 915).

[34] Mg. 98, 392.

[35] C. 6 (Mg. 157, 61).

[36] Die Kunst in den Athos-Klöstern (Leipzig 1891) 18.

[37] Jambi n. 43 (Mg. 99, 1796): *Εἰς τὸ τέμπλον : Θείαν τράπεζαν πρὸ προσώπου σου βλέπων — Αἰδοῦ τὸ σεπτόν καὶ ὅλως στῆθι φόβῳ.*

[38] C. 59 60 62 68 (Mg. 127, 1080 f.).

[39] N. 74 (Cotelerius, Monumenta eccl. graec. III [Paris 1686] 512).

[40] D.C. graec. II, 1542 f. *Τέμπλον* wird hier als Altarciborium gedeutet, doch lassen die Angaben des Syropulus und Malaxus keinen Zweifel, daß darunter nur die Altarschranken verstanden werden können.

[1] Euseb. Hist. eccl. l. 10, c. 4 (Mg. 20, 868).

Seit dem Beginn des 4. Jahrhunderts geschieht bei den Schriftstellern des Ostens, wie aus den früher angeführten Stellen hervorgeht[2], oft der Altarschranken Erwähnung. Daß auch in Ost- und Westsyrien schon früh ein Abschluß des Altarraumes durch solche üblich war, erhellt aus dem Testamentum Domini Nostri Jesu Christi[3] und der Meßerklärung des Nestorianers Narsai (5. Jahrhundert)[4]. Allerdings spricht weder jenes noch diese mit ausdrücklichen Worten von Altarschranken, da aber beide von einer vor dem Altar befindlichen Tür reden, so setzen sie ersichtlich das Vorhandensein von Altarschranken, in denen dieselbe angebracht war, voraus. Im 10. oder beginnenden 11. Jahrhundert bezeugt in gleicher Weise die Anlage von Altarschranken in den Kirchen der Nestorianer die Expositio officiorum ecclesiae des Pseudo-Georg von Arbela[5].

Der Umstand, daß der Altarschranken seit dem beginnenden 4. Jahrhundert im Osten so häufig gedacht wird, und daß sie dabei stets als eine altbekannte gewöhnliche Einrichtung des Altarraumes erscheinen, läßt keinen Zweifel, daß sie bereits in altchristlicher Zeit sich in den dortigen Riten einer großen Verbreitung erfreut haben müssen. Von einer ausdrücklichen und förmlichen kirchlichen Anordnung, den Altar durch Schranken vom Laienraum abzuschließen, hören wir freilich niemals etwas. Sie waren offenbar ein so selbstverständliches und so gebräuchliches Ausstattungsstück desselben, daß eine dahinzielende Bestimmung unnötig und überflüssig erscheinen mochte. Eine indirekte Vorschrift, den Altar mit Schranken zu versehen, war indessen in dem in den Riten des Ostens von alters her oft und scharf betonten Verbot gegeben, durch das allen Laien, mit Ausnahme des Kaisers, der Eintritt in den Altarraum und der Zugang zum Altar untersagt wurde.

Eine Ausnahme macht der armenische Ritus, in dem sich die Altarschranken entweder nie oder doch jedenfalls nicht dauernd einbürgerten. Statt den Altarraum durch Schranken abzuschließen, erhöhte man ihn, wie schon Überreste armenischer Kirchen aus dem ersten Jahrtausend bekunden, um etwa einen Meter über den Fußboden des Schiffes, und zwar in der Regel so, daß seine Front nach diesem zu senkrecht abfiel und er also nicht von ihr her, sondern nur von den Seiten her mittels Treppen zugänglich war. Um ihn aber bei bestimmten Teilen des Gottesdienstes verhüllen und den Blicken der im Laienraum befindlichen Gläubigen entziehen zu können, brachte man vorne in ihm einen quer von der einen Seitenwand bis zur anderen reichenden Vorhang an, den man nach Bedürfnis vor- und zurückziehen konnte. Lehrreiche Beispiele bieten die Kirchen von Surb Bartholomeos, Kilisse Deresi bei Chinnis, Warak Wankh bei Wan, Surb Petros und Surb Paulus zu Wan, Surb Grigor bei Wan, Achthamar im Wansee[6] und Amaghu[7]. Einen Aufgang vorne in der Mitte statt wie gewöhnlich an den Seiten hatte z. B. die 1033 erbaute, sehr bemerkenswerte Klosterkirche von Ketscharus[8]. Eine syrische Kirche, welche dieselbe Einrichtung des Altarraumes zeigt, findet sich zu Dêr ez Zaferân, dem Sitz des unierten Patriarchen der Syrer[9].

Erhalten haben sich aus altchristlicher Zeit im Osten, wie es scheint, keine Altarschranken oder Überreste von solchen. Aus dem Mittelalter sind dagegen dort noch verschiedene Beispiele der einen wie der anderen vorhanden. So wertvoll und wichtig dieselben durch die Mitteilungen sind, welche sie uns über die Form und sonstige Beschaffenheit des damals im Osten gebräuch-

[2] Vgl. oben S. 650 f.

[3] Ed. Rahmani (Mainz 1899) 35.

[4] Dom R. H. Connolly, The liturgical homilies of Narsai (Cambridge 1909) 30.

[5] Tract. 2, c. 2; tract. 4, c. 5 und 27; SS. Syri 91 (Romae 1913) 10 12 91.

[6] Vgl. Walter Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan (Leipzig 1913) 25 ff.

[7] J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier I, 226; vgl. auch dessen allgemeine Ausführungen ebd. 225.

[8] Ebd. 307.

[9] Konr. Preußer, Nordmesopotamische Baudenkmäler (Leipzig 1911) 51 und Tfl. 63. Einige andere Kirchen, welche eine verwandte Einrichtung des Altarraumes haben oder hatten, bei A. Baumstark, Ein Alterskriterium der nordmesopotamischen Kirchenbauten in Oriens christ. N. Ser. V (1915) 115.

lichen Abschlusses des Altarraumes bieten, über die Verbreitung, welche die Schranken in jener Zeit daselbst hatten, sagen sie uns nichts, können sie uns nichts sagen, weil ihre Zahl dafür zu klein ist. Auch die mittelalterlichen Bildwerke aus dem Osten lassen dieselbe nicht erkennen, weil sie, soweit sie einen Priester am Altar zeigen, fast immer bloß diesen, nicht aber auch die Umgebung des Altares wiedergeben, Schranken infolgedessen uns auf ihnen nur ausnahmsweise begegnen (Tafel 369).

Im Westen haben wir aus altchristlicher Zeit nur sehr wenige Angaben über die Altarschranken. Ob bereits mit den aus Griechenland herbeigeholten Säulen, welche Konstantin d. Gr. dem Papstbuche zufolge über dem Grabe des Apostelfürsten, also vor dem über dem Grabe befindlichen Altare errichtete[10], Schranken verbunden waren, wie das später mit der vor dem Presbyterium der Basilika sich erhebenden Säulenreihe der Fall war, ist unsicher. Ebensowenig wissen wir, ob die silbernen cancelli, die der Kaiser über dem Grabe des hl. Laurentius anbrachte[11], nur Grabschmuck oder zugleich auch Altarschranken waren.

Klar und bestimmt erwähnen die Altarschranken der hl. Zeno von Verona in einer Invitatio ad fontem[12] und der hl. Augustinus[13]: A communione se cohibeant, qui sciunt, quia novi peccata ipsorum, ne de cancellis projiciantur. Auch in den Acta cum Felice manichaeo mag unter dem cancellus, von dem der Heilige[14] redet, die Altarschranke zu verstehen sein, dagegen bedeuten die cancelli in epist. 34, n. 2[15] die Schranken, welche die Gläubigen von den Katechumenen trennten. Daß zu Mailand der Altar um das Ende des 4. Jahrhunderts mit Schranken versehen, ersehen wir aus einer Erzählung des Sozomenus, der zufolge der hl. Ambrosius dem Kaiser Theodosius, der zur Teilnahme am hl. Opfer in den Altarraum einzutreten pflegte, vor den Altarschranken einen Ehrenplatz anwies[16]. Sixtus III. (432—440) stattete den Altar und die Confessio des hl. Laurentius mit silbernen cancelli aus[17]. Die Vita des hl. Cäsarius von Arles, welche um die Mitte des 6. Jahrhunderts von Schülern des Heiligen geschrieben wurde, bezeugt, daß damals auch in Südgallien der Altar mit Schranken versehen wurde. Sie erzählt nämlich einen wunderbaren Vorfall, der sich eines Tages ereignete, als Cäsarius sich nach der am cancellus gehaltenen Predigt zur Feier der Messe wieder zum Altar begeben hatte[18]. Auch unter den an einer anderen Stelle der Schrift[19] erwähnten cancelli, deren Säulen der Heilige zum Loskauf der von den Goten Gefangenen ihrer silbernen Ornamente beraubte, sind wohl Altarschranken zu verstehen.

Bildwerke aus altchristlicher Zeit, welche die Verwendung der Altarschranken im Westen bezeugen, fehlen ganz, wohl aber haben sich, wie z. B. in S. Vitale zu Ravenna, in St. Peter im Holz[20], in S. Marco zu Venedig, zu Klapavice bei Clissa in Dalmatien[21], in S. Clemente zu Rom, Überreste altchristlicher Altarschranken erhalten. Besonders reich an Überbleibseln solcher haben sich bei den Ausgrabungen die altchristlichen Basiliken Nordafrikas erwiesen, ein Zeichen, wie gebräuchlich die Altarschranken in denselben waren. So ließen sich ehemalige Anlagen dieser Schranken feststellen zu Announa, Bénian, Périgotville, Timgad, Kherbet Selmi, Sériana, Djemila, Kherbet Guidra, Henschir Seffan, Tipasa, Ain Zirara, Henchir Aourir, Henchir el Atech, Morsott u. a.[22].

Bei den mittelalterlichen Schriftstellern des Westens geschieht oft der Altarschranken Erwähnung. Ungleich wichtiger für die Geschichte der Altarschranken im Mittelalter sind jedoch die vielen noch vorhandenen Beispiele und

[10] N. 38 (Duch. I, 176).
[11] N. 43 (Duch. l. c. 181).
[12] Tract. l. 2, n. 30 (M. 11, 476).
[13] Sermo 392, n. 5 (M. 39, 1712).
[14] L. 1, n. 20 (M. 42, 534).
[15] M. 33, 132.
[16] Hist. eccl. l. 7, c. 25 (Mg. 67, 1496).
[17] L. P. n. 65 (Duch. I, 233).
[18] L. 2, n. 16 (M. 67, 1033).
[19] L. 1. n. 23 (l. c. 1012).
[20] Rud. Egger, Frühchristl. Kirchenbauten im südl. Norikum (Wien 1916) 17 f. mit Abb.
[21] Bullet. di archeol. et storia dalmat. XXX (1907) 101.
[22] Gsell, Mon. II, 147.

Überreste mittelalterlicher Altarschranken. Sie belehren uns nicht bloß über Form und Beschaffenheit derselben, sondern sind auch Zeugen der großen Verbreitung, deren ihre Verwendung sich erfreute. Daß man schon in karolingischer Zeit nicht bloß den Hochaltar, sondern auch wohl die Nebenaltäre mit Schranken ausstattete, dafür ist der Plan zur Klosterkirche von St. Gallen sehr lehrreich (Abb. Bd. 1, S. 389). Sämtliche acht Altäre der beiden Seitenschiffe sind mit Schranken ringsum eingefriedigt, desgleichen der Heiligkreuzaltar und der Johannesaltar im Mittelschiff. Selbst die zwei rechts und links auf einem Absatz der zum Muttergottes- und zum Paulusaltar heraufführenden Treppe errichteten Altäre haben Schranken. Zum Abschluß des Muttergottes- und Paulusaltares sowie des Petrusaltares dienen die Schranken des vor denselben liegenden Ost- und Westchores. Die Altäre des Querschiffes hat man eingehegt, indem man die beiden Querarme durch eingebaute Schranken vom Mittel- und Seitenschiff abtrennte. Auch in S. Maria antiqua zu Rom hatte gleich dem Hochaltar der Altar der rechts und links neben demselben liegenden Kapellen Schranken, wie noch vorhandene Spuren derselben deutlich erkennen lassen. Ganz erhalten sind die gemauerten Schranken des Altares der Krypta von S. Aspreno zu Neapel (Tafel 364).

Den Hochaltar durch Schranken abzuschließen, war im Mittelalter im Westen allenthalben Brauch und Regel, wenn das auch oft nur durch die vor dem Chor, in dem die Geistlichkeit das Offizium hielt, angebrachten Schranken (Lettner), nicht durch besondere Altarschranken erfolgte. Die Nebenaltäre mit ihnen auszustatten, wurde dagegen bis zum Ausgang der mittelalterlichen Zeit nie allgemein üblich. Im ausgehenden Mittelalter scheint das sogar nach den Beobachtungen, die man an den aus dieser Zeit erhaltenen Nebenaltären macht, nicht einmal allzuoft geschehen zu sein. Freilich war es auch in sehr vielen Fällen wegen Raummangels geradezu untunlich, die Nebenaltäre mit Schranken einzufriedigen, als sich seit dem 13. Jahrhundert die Zahl derselben in so außerordentlichem Maße häufte, daß man oft schon zufrieden sein mußte, wenn es gelang, sie auch nur passend unterzubringen. Altäre, die in Kapellen oder Nischen standen, wurden jedoch gewöhnlich in der Weise mit Schranken versehen, daß man den Eingangsbogen derselben unten mit einem Gitter aus Holz oder Eisen oder mit förmlichen Schranken nach der Kirche zu abschloß.

Von kirchlichen Bestimmungen, die Altäre oder doch wenigstens den Hochaltar mit Schranken zu versehen, vernehmen wir vor dem 16. Jahrhundert auch im Westen nichts. Liturgische Vorschriften, welche die Anbringung solcher nötig gemacht hätte, gab es hier bis dahin ebensowenig, das Verbot aber, demzufolge den Laien der Eintritt in den Altarraum untersagt war, bestand zwar auch im Westen, jedoch wurde es nicht mit der Strenge zur Ausführung gebracht wie im Osten. Es war demnach kaum mehr als altes Herkommen, wenn man dort die Altäre mit Schranken einhegte.

Die ersten ausdrücklichen Vorschriften hinsichtlich der Einfriedigung der Altäre erließ die vierte Mailänder Provinzialsynode des Jahres 1576[23]. Alle Altäre sollten, so verordnet sie, mit einer in passendem Abstand angebrachten Umzäunung aus Eisen, Stein oder Holz, aus letzterem aber nur mit Erlaubnis des Bischofs versehen werden. Ausführlicher verbreitet sich die Instructio fabricae ecclesiae des hl. Karl über die Ausstattung der Altäre mittels Altarschranken. Insbesondere ordnet sie an, daß in größeren Kapellen zu den sie abschließenden Schranken noch besondere für den in ihr befindlichen Altar hinzukommen müßten, damit das etwa anwesende Volk von diesem und dem an ihm zelebrierenden Priester ferngehalten werde und für den Meßdiener genügend Platz sei[24].

---

[23] Tit. de capellis et altaribus (AA. eccl. Mediol. 12).

[24] L. 1, c. 14; ebd. 571.

In die Fußtapfen des hl. Karl traten bald verschiedene Synoden des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts, wie die Synoden von Aix von 1585, die fast wörtlich die Verordnung des vierten Mailänder Provinzialconcils wiederholt[25], die Provinzialsynode von Toulouse des Jahres 1590[26], die Synode von Brixen von 1603[27], die Prager Synode von 1605[28]: Curetur, ut ubi fieri potest, unumquodque altare habeat sepimentum e clathris ferreis vel cancellis ligneis opere tornatili decenter constructum et in huius sepimenti medio sint valvae jugiter claudendae, die Synode von Konstanz des Jahres 1609[29] und die Synode von Salzburg des Jahres 1616[30], die ebenfalls Schranken nur insoweit vorschreiben, als sie ohne Schwierigkeit angebracht werden könnten, sowie die Kölner Synode von 1616: Ne canes antependia seu pallia foedent, singula altaria cancellis aeneis, ferreis aut ligneis cingantur, qui semper clausi teneantur, ut nulli unquam praeterquam sacerdoti . . . ejusque ministro ad altare pateat accessus[31]. Vorausgesetzt werden Schranken, wenn die Münsterische Synode von 1573 anordnet: Altaribus debitus honor exhibeatur; nullus laicus ad altare proprius accedat imprimisque ne feminae intra sanctuarii cancellos orare praesumant[32]. Auch der Regensburger Generalvikar Myller mahnt im Anschluß an den hl. Karl in seinem Ornatus ecclesiasticus dringendst, die Altäre mit Schranken zu versehen. In Kapellen aufgestellte sollen mit einem eisernen Gitter von mindestens 6 palmi (= ca. 1,50 m) Höhe abgeschlossen werden. Wo ein solches aber nicht leicht zu beschaffen ist, könnten 4 palmi hohe, aus gedrechselten Säulchen bestehende, mit einer ca. 1 palmus breiten Deckplatte versehene Schranken um den Altar herum angebracht werden, die sich als Kommunionbank verwenden ließen. Der Hochaltar bedürfe keines besonderen Gitterverschlusses, wo sich am Choreingang ein Lettner oder ein eisernes Gitter befinde[33], doch sei es auch in diesem Falle passend, ihn, falls der Raum das gestatte, außerdem noch mit hölzernen Schranken, die als Kommunionbank dienen könnten, auszustatten.

Daß diese und ähnliche Verordnungen ihres Erfolges nicht entbehrten, beweist ein Gang durch die Kirchen, welche entweder im 17. und 18. Jahrhundert entstanden oder in denselben, wie es in zahllosen Fällen geschah, mit neuen Altären ausgerüstet wurden. Überall, in Deutschland und Spanien, in Frankreich und Italien, in der Schweiz und in den Niederlanden, finden wir nicht bloß den Hochaltar durch Schranken oder Gitter vom Schiff der Kirchen abgeschlossen, sondern meist auch die Nebenaltäre mit solchen eingefriedigt, gleichviel ob sie in einer Nische oder in einem kapellenartigen Raume stehen oder der Wand bzw. einem Pfeiler vorgestellt sind.

III. ZWECK DER ALTARSCHRANKEN

Die Altarschranken hatten einen mehrfachen Zweck. Sie sollten ein Schmuck und eine Auszeichnung der Stätte im Gotteshause sein, an der das heilige Opfer dargebracht wurde, sollten diese als das Heiligtum im besonderen Sinne, als das Allerheiligste, äußerlich kennzeichnen; sollten eine geziemende Feier der heiligen Geheimnisse ermöglichen und etwaigen Störungen derselben durch Unberufene vorbeugen; sollten für den Altar ein Schutz sein, ihn gegen Verunehrungen sichern, eine Bestimmung, die namentlich bei den hohen Schranken zutage tritt, mit denen man seit dem späten Mittelalter die in den Kapellen befindlichen Altäre zu versehen liebte[1]. Ihr vornehmster und erster Zweck war jedoch, Priester und Laien voneinander zu scheiden, die Laien vom Eintritt in den Altarraum abzuhalten und

[25] C. de altar. (H. X, 1567).
[26] Pars 3, c. 1, n. 15 (H. X, 1808).
[27] Tit. De eccl. n. 9 (Hartzh. VIII, 564).
[28] C. 12 (l. c. 689).
[29] Tit. 19, c. 20 (Hartzh. VIII, 909).
[30] Tit. 2, c. 8 (l. c. IX, 270).
[31] Tit. 10, c. 4, § 3 (l. c. IX, 995).
[32] Hartzh. X, 46.
[33] C. 55 (Monach. 1591, p. 100 f.).
[1] Schon die Admonitio generalis Karls d. Gr. von 789 (n. 71 [M. G. Capit. I, 59]) schreibt vor: Ut non sit domus Dei et altaria pervia canibus.
[2] Hist. eccl. l. 10, c. 4 (Mg. 20, 868).

es denselben zu verwehren, sich während der Feier des Gottesdienstes in diesem dem Klerus zuzugesellen. Das hebt schon Eusebius in der Rede, die er 314 bei der Einweihung der neuen Basilika zu Tyrus hielt, ausdrücklich hervor[2].

Es muß bereits damals die Vorschrift bestanden haben, nach welcher der Altar und der Altarraum nur für die Geistlichen zugänglich war. In der Folge hören wir im Osten wie Westen häufig von derselben. Die Synode von Laodicea (um das 3. Viertel des 4. Jahrhunderts) untersagt in c. 44 den Frauen ausdrücklich, εἰσέρχεσθαι ἐν τῷ θυσιαστηρίῳ; indirekt verbietet sie das aber allen Nichtgeistlichen in c. 19, in dem sie erklärt, nur den ἱερατικοί, den Geweihten, sei es gestattet, in den Altarraum zu treten. Im 5. Jahrhundert bezeugen Cyrill von Alexandrien, der Pseudo-Areopagite, die Kanones Hippolyts und das Testamentum D. N. Jesu Christi, daß es den Laien nicht zustand, in das Altarheiligtum einzutreten, und daß der Eintritt in dasselbe ausschließlich dem Klerus vorbehalten war[3]. Procop († 562) sagt bei Beschreibung der von Justinian zu Konstantinopel erbauten Apostelkirche, man habe in der Mitte derselben das sog. ἱερατεῖον angelegt, das für alle nicht in demselben Tätigen unbetretbar sei. Allgemein verordnete die Trullanische Synode 692, kein Laie dürfe sich in den Altarraum begeben, ausgenommen der Kaiser, aber auch dieser nur, wenn er Gott Opfergaben darbringen wolle. Es hatte also selbst der Kaiser, wenn er dem Gottesdienst beiwohnte, als Regel seinen Platz vor den Altarschranken[4]. Im 12. Jahrhundert verfocht allerdings Balsamon († 1180) die Meinung, der Kaiser könne zu jeder Zeit, wenn er beten wolle, in den Altarraum hineingehen, da er ja unter Anrufung der hhl. Dreifaltigkeit den Patriarchen ernenne und mit Öl geweiht werde, andere wären jedoch noch immer der Ansicht, er dürfe nur zum Opfer an den Altar treten[5]. Nach Simeon von Saloniki kommunizierte der Kaiser bloß am Tage seiner Weihe im Altarraum, aber auch dann nicht am Altar, sondern an einem Tischchen, auf das ein Antiminsion gelegt worden war[6]. Bei den Nestorianern galt sogar der Altar als entweiht, wenn ein Laie, namentlich aber eine Frau, in das Heiligtum hineingetreten war[7].

Daß auch im Westen schon sehr früh die Anschauung herrschte, Laien stehe der Eintritt in den Altarraum nicht zu, bekundet das Verhalten des hl. Ambrosius, der den Kaiser Theodosius aus demselben hinausgehen hieß und ihm statt eines Platzes beim Altar einen Ehrenplatz vor den Schranken anwies, so daß der Kaiser in der Kirche zwar den Vorrang vor dem Volke hatte, nicht aber vor den Priestern[8]. Die erste Synode von Braga (561) verordnete, nur den Klerikern, nicht Laien, Männern wie Frauen, sei es gestattet, in den Altarraum hineinzugehen und dort zu kommunizieren, indem sie sich für diese ihre Bestimmung auf die alten Kanones berief[9]. Die zweite Synode von Tours (567) gestattet zwar den Laien, dem Brauch gemäß am Altar die Kommunion zu empfangen, verbietet ihnen aber im übrigen streng, sich beim Gottesdienste beim Altar aufzuhalten; der Raum zwischen Altar und Altarschranken sei den psallierenden Klerikern vorbehalten[10]. Nach der vierten Synode von Toledo (633) sollen Priester und Diakon am Altar, der übrige Klerus im Chor, das Volk aber außerhalb des Chores, also vor dem Altarraum, kommunizieren[11]. Eine 826 zu Rom gehaltene Synode bestimmt, keinem Laien sei es erlaubt, während der Messe im Presbyterium zu stehen, damit der heilige Dienst ungehindert und in aller Ziemlichkeit vor sich gehen könne[12]. Nur mit Erlaubnis des Bischofs dürften die Laien in die heiligen Schranken eintreten, verordnet ergänzend eine römische Synode von 853[13]. Besonders war es den Frauen untersagt, in den Altarraum hineinzugehen. So verbieten das denselben z. B. Martin von Braga

[3] Vgl. oben S. 652.
[4] Vgl. auch Sozom. Hist. eccl. l. 7, c. 23 (Mg. 67, 1496).
[5] In c. 69 conc. Trullani (Mg. 137, 752).
[6] De sacro templo c. 153 (Mg. 155, 352).
[7] Assem. Bibl. orient. III 2, CCCXVI.
[8] Hist. eccl. l. 7, c. 23 (Mg. 67, 1496).
[9] C. 13 (H. III, 351).
[10] C. 4 (H. III, 358).
[11] C. 18 (H. III, 584).
[12] C. 33 (H. V, 69).
[13] L. c. 73.

(† 580)[14], eine um 670 zu Autun gehaltene Synode[15], die Admonitio generalis Karls d. Gr. (789)[16], Haito von Basel[17], Theodulf von Orleans († um 821)[18], die Admonitio synodalis[19], eine um 895 zu Nantes gefeierte Synode[20], Regino von Prüm († 915) De discipl. eccles. inquisitio n. 43[21] und König Edgar von Mercia[22].

Im allgemeinen wurde im Westen freilich der Ausschluß der Laien vom Aufenthalt im Altarraum schon in frühmittelalterlicher Zeit nicht so streng durchgeführt wie im Osten, und noch mehr war das in der zweiten Hälfte des Mittelalters der Fall, so daß Balsamon in seinem Kommentar zum Trullanum die Bemerkung macht: De Latinis autem audio, quod non solum viri laici, sed et mulieres in sanctuarium (βῆμα) ingrediuntur et sedent, stantibus saepe iis, qui sacrificant[22a]. Immerhin erfolgten noch im späten Mittelalter wie selbst noch in nachmittelalterlicher Zeit mehrfach kirchliche Vorschriften, welche den Laien, namentlich aber Frauen den Eintritt in den Altarraum zur Zeit des Gottesdienstes ganz untersagten oder nur in bestimmten Fällen gestatteten. So soll der Archidiakon von Lincoln nach den ihm 1233 gegebenen Anweisungen bei seinen Visitationen sich auch erkundigen: An aliqui laici sint pertinaces et stent in cancellis cum clericis[23], die Synodalstatuten von Worcester des Jahres 1240 aber bestimmen: Nec laici stent in cancellis, dum celebrantur divina, salva tamen reverentia patronorum et sublimium personarum[24]. Im Jahre 1284 wendet sich eine Synode von Nîmes gegen den Mißbrauch, daß Laien, zumal aber Frauen, beim Gottesdienst im Altarraum unter den Klerikern standen oder saßen[25]; 1287 tut das gleiche eine Synode von Exeter[26].

Die Würzburger Synode von 1298 verbietet Frauen sogar unter Strafe der Exkommunikation, an den Altar heranzutreten, dem Priester bei der Messe zu dienen sowie zur Zeit der Feier der heiligen Geheimnisse innerhalb der Altarschranken zu stehen oder zu sitzen[27]. Noch strenger war die Verordnung, welche Bischof Johannes von Tréguier 1456 erließ. Denn sie bedroht alle Frauen, selbst solche von Adel und hohem Rang, die sich unterfangen würden, im Chor der Kirche zwischen den Klerikern ihren Platz zu nehmen oder von anderen Altären, an denen Gottesdienst gehalten werde, sich nur 4 Fuß entfernt zu halten, nicht bloß mit der Exkommunikation, sondern auch mit einer Buße von 10 Pfund gangbarer Münze[28].

In nachmittelalterlicher Zeit untersagten den Laien den Eintritt in den Altarraum beispielsweise die vierte Mailänder Provinzialsynode von 1576[29], die Synoden von Aix (1585)[30], Toulouse (1590)[31], Köln (1616)[32] und Münster[33]. Singula altaria, sagt die Kölner Synode, cancellis aeneis, ferreis aut ligneis cingantur, qui semper clausi teneantur, ut nulli unquam praeterquam sacerdoti, cum sacrificium offert, ejusque ministris ad altare pateat accessus adeoque tempore divini offici nulli ad presbyterium admittantur laici neque altare proprius accedant quam decet. Auch das römische Caeremoniale[34] verbietet juxta sacrorum canonum praescriptum laudabilisque antiquae disciplinae documenta jam inde ab exordiis christianae religionis introductae ac longo tempore observatae, den Laien, und zwar selbst Magistratspersonen und Fürsten, dem Gottesdienst im Presbyterium beizuwohnen; es soll ihnen vielmehr vor

[14] Can. 42 (H. III, 396).
[15] C. 14 (H. III, 1015).
[16] N. 17 (M. G. Capit. I, 55).
[17] Capit. eccl. n. 16 (M. G. Cap. I, 364).
[18] Cap. 6 (M. 105, 193).
[19] N. 7 (M. 115, 677).
[20] C. 3 (H. VI, 458).
[21] M. 132, 189.
[22] Can. 44 (M. 138, 502).
[22a] In can. 69 (Mg. 137, 752).
[23] N. 45 (H. VII, 235).
[24] C. 2 (H. VII, 331); vgl. auch die inhaltlich gleiche Verordnung des Bischofs von Durham, Walter von Kirkham vom Jahre 1255 (ebd. 493).
[25] Tit. De venerat. eccles. (H. l. c. 918).
[26] C. 21 (H. l. c. 1097).
[27] C. 4 (Hartzh. IV, 27).
[28] Statuta synod. c. 9 (Mart. Thesaur. IV, 1159).
[29] C. 12 (H. X, 822).
[30] C. De altar. (l. c. 1567).
[31] Pars 3, c. 1, n. 16 (l. c. 1808).
[32] Tit. 10, c. 4, § 3 (Hartzh. IX, 995).
[33] Hartzh. X, 46.
[34] L. 1, c. 13, n. 13.

diesem ein passend geschmückter Sitz hergerichtet werden. Ebenso hat die Ritenkongregation im Laufe des 17. Jahrhunderts zu wiederholten Malen auf Anfragen hin betont, es sei durchaus unzulässig, daß Laien im Altarraum an der Messe und dem Offizium teilnehmen[35].

Die Altarschranken waren der sinnfällige, faßbare Ausdruck des uralten Verbotes, welches den Laien wenigstens zur Zeit des Gottesdienstes den Aufenthalt im Altarraum untersagte. Freilich waren sie wohl meistens nicht so beschaffen, daß sie den tatsächlichen Eintritt derselben in diesen hätten hindern können, immer aber wiesen sie die Laien darauf hin, riefen es ihnen stets wieder ins Gedächtnis, daß der ihnen zustehende Platz im Gotteshause das Schiff der Kirche, nicht das der Geistlichkeit ausschließlich vorbehaltene Presbyterium sei, und daß es ihnen nicht zukomme, unter Mißachtung der durch kirchlichen Brauch und kirchliches Recht geschaffenen Scheidung von Klerus und Laien im Presbyterium der Feier des Gottesdienstes innerhalb der Altarschranken anzuwohnen. Die Altarschranken waren aber auch die sichtbare Verkörperung der katholischen Auffassung vom Charakter des Priestertums, des Verhältnisses des Priesters zur Gemeinde und der liturgischen Opferfeier. Zwar war den Laien der Eintritt in den Altarraum zweifellos auch verboten, um nach Möglichkeit allen Störungen des Gottesdienstes vorzubeugen, und wurde der Altar, wie vorhin gesagt wurde, sicher auch aus diesem Grunde mit Schranken versehen, jedoch war diese fürsorgende Rücksicht auf die an ihm sich vollziehende heilige Handlung nicht der tiefste und hauptsächlichste Grund für jenes Verbot und für die Anbringung der Schranken. Dieselben sollten vielmehr vor allem zum Ausdruck bringen, daß nach katholischer Lehre der Priester nicht der Beauftragte der Gemeinde ist und von dieser Auftrag und Vollmachten empfängt, sondern ganz unabhängig von ihr durch die Weihe allein als Mittler zwischen Gott und den Gläubigen bestellt und mit den entsprechenden sakramentalen Gewalten versehen wurde, daß er demgemäß nicht sowohl als Stellvertreter der Gemeinde, jedenfalls nicht in erster Linie, sondern als Stellvertreter Christi, im Namen Christi und kraft der ihm durch die Weihe zuteil gewordenen Bevollmächtigung am Altare steht, und daß das eucharistische Opfer, das er an diesem vollzieht, nicht eine Tat der Gemeinde, sondern eine Tat Christi und seines sichtbaren Stellvertreters, des Priesters ist und nur im weiteren Sinne auch ein Opfer der Gemeinde darstellt. Kurz, Verbot und Schranken sollten sein und waren die sinnfällige Verkörperung der von Christus in der von ihm begründeten Kirche geschaffenen hierarchischen Ordnung, der für Christi Kirche demnach durchaus wesentlichen Scheidung ihrer Glieder in Priester und Laien und der alles Geistliche umfassenden Überordnung der ersteren über die letzteren.

ZWEITES KAPITEL

DIE BESCHAFFENHEIT DER ALTARSCHRANKEN

1. **Das Material der Schranken.** Als **Material** zur Herstellung der Altarschranken dienten Holz, Stein und Metall. **Holz** dürfte am frühesten zu ihnen verwendet worden sein. Aus ihm bestanden die Schranken, mit welchen Bischof Paulinus von Tyrus den Altar in seiner neuerbauten Basilika einfriedigte[1]. Ebenso waren ersichtlich aus Holz die Schranken gemacht, welche die Arianer bei Zerstörung der Kirche der Katholiken zu Alexandria als Beute wegschleppten, Sozomenus aber nennt die Schranken geradezu *δρύφακτα*, Holzschranken. Beispiele hölzerner Altarschranken haben sich aus altchristlicher Zeit, wie leicht begreiflich, nicht erhalten[2]. Aber auch aus dem Mittelalter, in dem es doch sicher viele

[35] Vgl. die Entscheidungen vom 21. Febr. 1604, 8. Jan. 1605, 24. Okt. 1609, 28. April 1663, 15. März 1664 (Decr. auth. 157 175 275 1258 1288).

[1] Vgl. oben S. 651.

[2] Die bei Cabrol II, 1825 nach Strzygowski abgebildeten, in Ägypten gefundenen Holzschranken, die angeblich dem 6. Jahrhundert

Altarschranken aus Holz gab, zumal diesseits der Alpen, sind nur mehr wenige vorhanden, und selbst diese entstammen alle erst dem späteren Mittelalter. Übergangsstil zeigen die Holzschranken, welche den Altarraum zu Compton (Surrey) in England abschließen, aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts datieren die hölzernen Altarschranken in der Kirche zu Stanton-Harkourt (Oxford) und Sparsholt (Berks.)[3]. Ein schönes Beispiel aus dem 15. Jahrhundert sind die Schranken, welche in St-Sauveur zu Brügge die Kapelle der Schusterzunft mit dem Altar der hll. Krispinus und Krispinianus abschließen (Tafel 367); dem späten 15. Jahrhundert entstammen die mit figurenreicher Bekrönung versehenen Schranken des Presbyteriums der St. Marienkirche zu Stendal. Reich geschnitzte Holzlettner aus dem späten 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, zum Teil hervorragende Arbeiten, haben sich zu Lambader, St-Herbot und La Roche-Maurice (Finistère) sowie zu St-Avoye bei Auray, St-Nicolas und Faouet (Morbihan) erhalten[4]. Ein schlichtes, niedriges Holzgitter stellen die Schranken dar, welche den Muttergottesaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen einfriedigen (Abb. S. 184). Spätgotische schön geschnitzte Holzschranken aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, die aus der Kapelle des Val-des-Écoliers zu Mons kommen, befinden sich im Museum des Parc du Cinquantenaire zu Brüssel. Aus nachmittelalterlicher Zeit hat sich eine sehr große Menge hölzerner Altarschranken erhalten, zumal in Deutschland, in der Schweiz und in Österreich, wo beim Mangel feinerer Steinsorten Holz damals das gewöhnlichste Material zur Herstellung der Altarschranken bildete.

Daß auch Stein schon in altchristlicher Zeit zu den Altarschranken benutzt wurde, zeigen beispielsweise die Überbleibsel steinerner Altarschranken in S. Clemente zu Rom, in S. Giovanni Evangelista, S. Vitale und S. Urso zu Ravenna, in S. Marco zu Venedig, in St. Peter im Holz sowie die Schrankenreste, die in den Ruinen der altchristlichen Basiliken Nordafrikas zutage gefördert wurden. Eine sehr ausgedehnte Verwendung fand er bei denselben im Mittelalter, wie nicht bloß die überaus zahlreichen Fragmente, sondern auch viele Schranken dieser Art, die noch an ihrem ursprünglichen Platze stehen, bekunden. Hohe Steinschranken wie die Lettner des späteren Mittelalters mußten begreiflicherweise in Mauerwerk aufgeführt werden. Niedrige machte man gewöhnlich aus mehr oder weniger starken Platten, die man zwischen Pfosten auf die hohe Kante stellte, doch wurden selbst solche Schranken bisweilen in Mauerwerk ausgeführt, wie die interessanten Schranken beweisen, welche den Altar der Krypta von S. Aspreno zu Neapel umschließen (Tafel 364), Schöpfungen des 8. Jahrhunderts, wie es scheint.

In nachmittelalterlicher Zeit wurde besonders in Italien Stein zu den Altarschranken benutzt, was freilich bei dem Reichtum an Marmor, dessen man sich dort erfreut, nicht verwundern kann. Nach der Instructio fabricae ecclesiae des hl. Karl sollten die Altäre sogar mit hölzernen Schranken nur versehen werden, wenn nach dem Urteil des Bischofs Schranken aus Eisen, aus Marmor oder aus sonstigem Stein nicht beschafft werden könnten.

Von Metallen wurde in älterer Zeit vornehmlich Bronze zur Herstellung der Schranken verwendet, doch machte man gewöhnlich nur die zwischen dem Pfostenwerk angebrachten, durchbrochen gearbeiteten Füllungen aus ihr[5]. Bemerkenswerte Bronzeschranken aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts gibt es in Or San Michele zu Florenz (Tafel 166). Sie bilden die Einfriedigung des Altarciboriums Orcagnas und stellen ein aus zwei Reihen großer quadratischer Felder zusammengesetztes Gitter dar, in dessen Ecken mit Säulchen besetzte Pfosten, die einen Kandelaber tragen, eingeschaltet sind. Das Pfostenwerk der Schranken ist

angehören sollen, können, wie ihre geringe Höhe beweist, keine Altarschranken gewesen sein.

[3] Reusens Éléments d'arch. chrét. (Aachen 1885) II, 252.

[4] Bullet. mon. XIII, 645.

[5] Die Historia mystica n. 8 (Revue de l'Orient chrét. X [1905] 311) und die *Μυστικὴ θεωρία* sprechen von *κάγκελλα χαλκᾶ* (cancelli aenei), mit denen das Hl. Grab zu Jerusalem ausgestattet war.

oben mit einem Deckbrett, am Fuß mit einem Fußstab belebt, als Füllung der Felder dienen zierliche Sechspässe. Im ausgehenden Mittelalter und in nachmittelalterlicher Zeit verfertigte man oft aus Bronze oder dem ihr verwandten Messing die Säulchen, mit denen man meistens die Räume zwischen den Pfosten der Schranken füllte. Ein hervorragend schönes Beispiel aus dem späten 15. Jahrhundert ist das noch heute an seinem Platz befindliche Presbyteriumgitter in St. Bavo zu Haarlem. Sein derbes Sockel-Pfosten-Gebälk besteht aus Eichenholz, die zwischen den Pfosten eingehängte Folge zierlichster Säulchen mit ihren Bogen und dem über ihnen sich verzweigenden, an Spitzen erinnernden Ornament aus Bronze. Aus der Zeit der Renaissance und des Barocks gibt es manche Altarschranken, die von Säulchen oder Docken aus Bronze bzw. Messing gebildet werden. Aus massivem Silber dürften die Altarschranken nur ausnahmsweise angefertigt worden sein[4]. Eher mag man sie mit Silber bekleidet haben, wie es mit den Schranken geschah, die Kaiser Justinian vor dem Altar der Hagia Sophia anbringen ließ[5], oder sie mit silbernen Ornamenten geschmückt haben[6], doch wird nicht einmal das häufig vorgekommen sein.

Steinerne Altarschranken mögen vor dem ausgehenden Mittelalter nur in geringer Zahl entstanden sein, dann aber ändert sich die Sache infolge der staunenswerten technischen Vervollkommnung des Kunstschmiedehandwerkes, für das es nun geradezu keine Schwierigkeiten mehr zu geben scheint. Besonders beliebt wurden schmiedeeiserne Schranken als Abschluß von Altarnischen und Kapellen. Die glänzendsten Beispiele schmiedeeiserner Altarschranken aus dem 15. und 16. Jahrhundert bergen die Kathedralen zu Toledo, Sevilla, Burgos und andere spanische Kathedralen, an hervorragenden, technisch und künstlerisch gleich vollendeten Beispielen aus der Zeit des späten Barocks sind namentlich Süddeutschland, Österreich und die Schweiz reich.

2. Die Form der Altarschranken. Die Altarschranken, welche die Vergangenheit schuf, zeigen nach ihrer formalen Ausbildung eine große Mannigfaltigkeit. Sehen wir nämlich von den Eigentümlichkeiten ab, welche auf Rechnung des Stiles und anderer zufälliger Umstände kommen, so lassen sich fünf Haupttypen der Altarschranken unterscheiden.

Die Schranken des ersten Typus haben die Form einer niedrigen, meist nur 0,80—1,00 m, bestenfalls aber 1,10—1,20 m hohen, mit einer oder mehreren Türen versehenen, durchbrochenen oder undurchbrochenen Einfriedigung. Er ist der Ausgangspunkt für alle anderen Typen. Im Westen war er zu aller Zeit, in altchristlicher, mittelalterlicher und nachmittelalterlicher, der Haupttypus und ist es dort auch noch jetzt. Im Osten ist der Typus, wenigstens heute, fast aller Gebrauch, er war aber in älterer Zeit daselbst zweifellos verbreiteter. Beispiele finden sich noch in der Kirche zu Kassach und Artsathi, zwei Kirchen des armenischen Ritus. Die Altarschranken zu Kassach bestehen aus Stein, die zu Artsathi aus Holz. In beiden Fällen liegt der Eingang in der Mitte[1]. Mit Schranken hat man in diesen beiden Fällen den Altarraum anscheinend abgeschlossen, weil er nicht hoch genug über dem Fußboden der Kirche lag.

Was die Bildung dieser Schranken anlangt, so setzte man sie in altchristlicher Zeit und ebenso noch in der ersten Hälfte des Mittelalters, nach den noch vorhandenen Überresten zu urteilen, mit Vorzug aus Pfosten und großen, auf die Kante gestellten Platten (plutei) zusammen, von denen jene das Gerüst,

[4] Vita Sixti III., n. 65 (Duch. I, 233): Cancellos argenteos pens. l. 300; Vita Leonis III., n. 386 (l. c. II, 15): Fecit (in St. Peter) cancellos fusiles in ingressu presbyterii seu in capite dextra laevaque nemon et in ingressu vestibuli ex argento mundissimo p. l. 1573.

[5] Pauli Silent. Descriptio s. Sophiae v. 686 f. (Mg. 86, 2145).

[6] Vgl. z. B. Cypriani Vita s. Caesarii Arel. l. 1, n. 23 (M. 67, 1012). Chron. Cas. l. 3, c. 32 (M. G. VII, 722).

[1] Abb. bei J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier I (Wien 1918) 151 152.

diese die Füllung der Zwischenräume bildeten. So verhielt es sich in Italien wie in Nordafrika, und so waren auch die Schranken beschaffen, deren Überbleibsel in der altchristlichen Friedhofsbasilika von Teurnia (St. Peter im Holz) zutage gefördert wurden[2]. Die Altarschranken des Hochaltares und der linken Seitenkapelle hatten den Eingang in der Mitte; in der rechten Seitenkapelle war dagegen rechts und links zwischen Schranken und Wand je ein Durchgang zum Altarraum angebracht. Bei aufgemauerten Schranken von der Art der Cancelli in S. Aspreno zu Neapel fehlten durchgängig Pfosten; sie waren ja auch bei solchen völlig entbehrlich.

Im späteren Mittelalter wurden die Schranken häufig nicht aus Pfosten im Wechsel mit Platten, sondern nur aus Platten hergestellt, die freilich deshalb weit dicker sein mußten als die früher gebrauchten. Als Beispiele nenne ich nur die Schranken in SS. Nereo ed Achilleo und S. Cesario zu Rom (Tafel 370) sowie die schönen Schranken in S. Miniato zu Florenz. Altarschranken von der Form einer Dockenbalustrade, d. i. Schranken, die sich aus einer Folge von Säulchen zusammensetzen, dürften in altchristlicher Zeit kaum, im Mittelalter nur selten geschaffen worden sein, in der Zeit der Renaissance und des Barocks wurden sie dafür um so beliebter, wenn auch aus Pfosten und Füllungen bestehende noch immer sehr oft hergestellt wurden. Ein sehr schönes Beispiel von Frührenaissanceschranken, die von einer rhythmischen Folge von Säulchen und Pfosten gebildet werden, findet sich in der Basilika zu Aquileja (Tafel 171). Schranken dieser Art aus der Zeit der Spätrenaissance und des Barocks sind allenthalben so häufig, daß es nicht nötig ist, Beispiele anzuführen.

Einer eigenartigen Abart der Altarschranken des ersten Typus begegnen wir zu Venedig und im Venezianischen. Bei ihr sind Schranken nur an den beiden Schmalseiten des Altares angebracht, so daß dieser also vorn einer Einfriedigung entbehrt. Dieselben sind nur wenig von dem Altar entfernt, haben die gleiche Höhe mit ihm und treten vorn entweder gar nicht oder nur wenig über ihn vor. Gute Beispiele finden sich zu Venedig in S. Marco (Abb. S. 648), in S. Giovanni e Paolo, in S. Maria Formosa, in S. Canziano u. a.

Der zweite Typus zeigt den ersten um einen aus Säulen und Gebälk (trabs, pergula, regularis, κοσμήτης[3]) bestehenden Säulenbau bereichert. Man kann ihn den Typus der Säulenschranken nennen. Die Säulen sind entweder an Stelle von Pfosten zwischen den Schrankenplatten eingefügt oder steigen oben von den Schranken auf.

Ein lehrreiches Beispiel der zweiten Anordnung von bescheidenen Abmessungen hat sich in S. Giovanni zu Palombara bei Tivoli erhalten (Tafel 364). Es stammt laut Inschrift aus dem Jahre 1170 und steht in einem Nebenchörchen der Kirche. Auf den am Rahmen und im Mittelfeld mit Kosmatenmosaik reich verzierten Schrankenplatten, zwischen denen sich in der Mitte der Eingang befindet, erheben sich vier mit attischer Basis und korinthisierendem Kapitell versehene Säulchen und über diesen als Trägern ein mit zwei Palmettenfriesen, Perlstab und Widmungsinschrift geschmücktes Gebälk. Andere Beispiele der zweiten Anordnung gibt es in S. Maria in Valle Polcraneta bei Rosciolo und in S. Pietro zu Albe Fucense bei Avezzano. Das erstgenannte, eine Schöpfung des 13. Jahrhunderts, ist

[2] Rud. Egger, Frühchristl. Kirchen im südl. Norikum 17 ff.

[3] *Κοσμήτης*, im klassischen Griechisch = Ordner, Gebieter, bezeichnet im späteren Griechisch das auf Säulen ruhende, sie verbindende und gleichsam beherrschende Gebälk, und zwar sowohl in der Profanarchitektur (Constantin. Porphyrog. De caerem. aulae byz. l. 2, c. 15 [Mg. 152, 1039]; De administratione imperii c. 29 [Mg. 153, 268]; Leo. Grammat. Chronographia, De Constantino [Mg. 108, 1156] u. a.), wie in der kirchlichen Architektur; vgl. Historia eccl. n. 7 (Revue de l'Orient chrét. X [1905] 311); *Μυστικὴ θεωρία* (Mg. 98, 389); Pseudo-Sophron., Commentar. liturg. n. 4 (Mg. 87, 3984); Simeon Thessal., De sacro templo c. 136 (Mg. 155, 345).

seiner Anlage nach ein genaues Gegenstück zu den Säulenschranken in S. Giovanni zu Palombara (Tafel 365). Nur die ornamentale Behandlung ist bei ihm eine andere. Seine Schranken setzen sich aus Bruchstücken älterer Schrankenplatten zusammen; seine vier Säulchen, von denen die beiden mittleren am Schaft reich ornamentiert sind, steigen hoch und schlank auf; das auf ihnen ruhende mächtige Gebälk ist in zwei mit Stuck reich verzierte Zonen geschieden und schließt mit einem Gesims, das mit Halbfiguren der Apostel verziert ist. In S. Pietro zu Albe Fucense zieht die Anlage sich auch in die Seitenräume hinein; sie schließt also hier nicht bloß den Hochaltar, sondern auch die beiden Seitenaltäre gegen das Schiff ab. Das Gebälk ruht hier in den Abseiten an den Enden auf Pilastern, in der Mitte auf einem Säulchen, das wie die Pilaster oben auf den Schranken steht. Im Mittelschiff liegt es in der Mitte auf zwei vom Boden aufsteigenden Pfeilern, zwischen denen sich der Eingang befindet, an den Enden auf Pilastern, die auf den Schranken errichtet sind, zwischen den Pfeilern und dem ihnen entsprechenden Pilaster, aber rechts auf drei, links auf zwei Säulchen, die sich gleichfalls auf den Schranken erheben. Säulchen und Schranken sind auch zu Albe Fucense mit Kosmatenarbeit verziert. Die Anlage dürfte dem Ende des 12. Jahrhunderts entstammen[4].

Beispiele der ersten Anordnung gibt es noch in der alten Kathedrale zu Torcello, in S. Marco zu Venedig und in Leprignano bei Nepi. Zu Torcello sind die überaus reich ornamentierten Schrankenplatten zwischen den Schäften der sechs Säulen, welche den Balken tragen, angebracht, in S. Marco zu Venedig zwischen den hohen polygonalen Sockeln der acht etwas gedrungenen Säulen, die das mit einer Kalvariengruppe sowie den Statuetten der Apostel und des hl. Markus geschmückte Gebälk stützen. Die Anlage zu Torcello entstand im 11. Jahrhundert, die in S. Marco zu Venedig nach einer Inschrift am Gebälk 1393 (Tafel 365). Bei den Säulenschranken zu Leprignano, einer Schöpfung des 11. Jahrhunderts, ruht das Gebälk an den Enden auf einem ornamentierten Pfeiler, in der Mitte auf zwei vom Boden aufsteigenden Pfosten, die sich oberhalb der Schranken als achtseitige Säulchen fortsetzen. Über dem zwischen diesen Pfosten liegenden Eingang schwingt es sich in einem Rundbogen auf. Die mit langobardischen Ornamenten übersponnenen, die Schranken bildenden Platten sind Überreste von Schranken des 9. Jahrhunderts[5].

Eine miniaturartige Säulenschranke der ersten Anordnung, ein Erbe des 9. bis 10. Jahrhunderts, findet sich in der Martinskapelle der Porta aurea des Diokletianspalastes zu Spalato, einem 10 m langen, 1,63 m breiten Gang der Porta, der im 9. bis 10. Jahrhundert in eine Kapelle umgewandelt wurde. Die Abbildung macht eine Beschreibung der auch durch ihren Giebel bemerkenswerten kleinen Anlage unnötig. (Tafel 368.)

Welche Verbreitung der Typus der Säulenschranken im Westen fand, läßt sich nicht feststellen. Groß war dieselbe aber wohl nicht. Die Zahl der Beispiele, von denen uns berichtet wird, ist wie die der noch vorhandenen Anlagen dieser Art gering. Hariulf erzählt uns in der Chronik von Centula (St-Riquier) von Säulenschranken, die Angilbert 799 zu Centula vor dem Richariusaltar in der Apsis des Ostchores errichtete. Die sechs Säulen und das Gebälk derselben bestanden aus vergoldetem und versilbertem Kupfer; auf dem Gebälk standen dreizehn kleine Reliquienschreinchen[6]. Die Anlage war vermutlich eine Nachahmung römischer Vorbilder. Nach der Chronik von Monte Cassino versah Abt Desiderius in der neuen Benediktuskirche daselbst sowohl den Chor als auch den hinter demselben liegenden Hochaltar mit Schranken des zweiten Typus. Die Chorschranken zählten sechs mit Silber überzogene Säulen von 4½ Ellen Höhe, die Hochaltarschranken vier 5 Ellen

[4] Skizze bei Roh. III, 125.

[5] Skizze in Revue XLVII (1898) 188.

[6] L. 2, c. 5 6; l. 3, c. 3 (M. 174, 1247 f. 1257.

hohe Säulen derselben Art. Auf dem Gebälk der Chorschranken standen fünfzig Leuchter und dreizehn quadratische Bildertafeln, herab von ihm hingen sechsunddreißig Lampen und fünf mit Bildwerk geschmückte Scheiben. In die von den vier Säulen der Hochaltarschranken gebildeten beiden seitlichen Abteilungen stellte der Abt auf marmornem Sockel ein kostbares silbernes Kreuz auf[7].

Zu Rom gab es Schranken des zweiten Typus in der Petersbasilika, in S. Paolo, in S. Maria Maggiore, in der Basilika der SS. Quattro Coronati, in S. Sabina, in S. Martino ai Monti, in S. Maria ad Martyres und in S. Anastasia. In S. Maria Maggiore schuf solche Paschalis I. (817—824)[8]. In S. Paolo erneuerte Leo III. das Gebälk über den Säulen der Schranken, das bis dahin aus Holz bestand und morsch geworden war[9]. Von der Schrankenanlage in der Petersbasilika ist im Papstbuch wiederholt die Rede, wenn auch die Mitteilungen über die Arbeiten, welche die Päpste bis in das 9. Jahrhundert hinein an derselben vornahmen, leider an großer Unklarheit leiden und deshalb ein befriedigendes Bild der Anlage im einzelnen nicht zu geben vermögen[10]. Schon Konstantin errichtete in der Petersbasilika vor dem Altar und dem Apostelgrab Säulen, die er von Griechenland hatte herbeischaffen lassen[11], ob diese aber schon damals ein Gebälk erhielten und Schranken mit ihnen verbunden waren, geht aus dem Papstbuche nicht hervor. Die pergula in SS. Quattro Coronati wird in der Vita Leos IV. (847—855) erwähnt[12]. Die Schrankenanlagen in S. Sabina, in S. Martino ai Monti, im Pantheon und in S. Anastasia bestanden noch zur Zeit des Pompejus Ugoni († 1614), wenn auch zum Teil nicht mehr vollständig[13].

Im Osten werden Schranken des zweiten Typus zuerst erwähnt in des Paulus Silentiarius Beschreibung der Hagia Sophia[14], deren Altar Justinian mit solchen ausstattete. Sie hatten drei Türen, eine große in der Mitte und je eine kleine rechts und links. Die Säulen, zwölf im ganzen, erhoben sich, wie es scheint, auf hohen Sockeln, zwischen welchen die Schrankenplatten eingefügt waren. Vielleicht waren sie paarweise aufgestellt. Schranken und Säulen waren mit Silber bekleidet. Auf den Schrankenplatten waren die Monogramme des Namens des Kaisers und der Kaiserin angebracht, auf den zwischen ihnen befindlichen Säulensockeln sah man einen runden, mit einem Kreuz gefüllten Schild. Auf dem Gebälk der Säulen, von dem Paulus nicht ausdrücklich spricht, das jedoch zweifellos keineswegs fehlte, waren in runden Scheiben Bilder des Heilandes und Marias sowie Engel-, Propheten- und Apostelfiguren dargestellt[15].

Im Mittelalter müssen Altarschranken des zweiten Typus im Osten im Bereich des griechischen Ritus die regelmäßige Schrankenform gewesen sein. Denn solche erscheinen sowohl in der Historia ecclesiastica (8. Jahrhundert) und in der von dieser abhängigen *Μυστικὴ θεωρία* (10. Jahrhundert), wie noch bei Simeon von

[7] L. 3, c. 32 (M. G. SS. VII, 722). Wenn die Chronik von Casauria (Muratori rer. ital. SS. II, 2, 868) schreibt, Abt Johannes (c. 1093) fecit trabem, ubi Salvatoris icones et imagines prophetarum et apostolorum, passionem quoque Domini et agnum Dei laudabili depinxit opere ac in sublime elevans super eiusdem chori januas ordinavit, so war die hier erwähnte trabs vielleicht nur ein Triumphbogenbalken, wie er im Mittelalter häufig beim Eingang des Chores angebracht wurde, nicht Gebälk von Säulenschranken.

[8] L. P. n. 447 (Duch. II, 60).

[9] Ebd. n. 416 (l. c. II, 30.

[10] Vgl. besonders n. 194 und 393 (Duch. I, 417; II, 15). Ausführlich bespricht Rohault de Fleury (La messe III, 106 f.) die Angaben des Papstbuches. Hier näher auf dieselben einzugehen, würde sich der Mühe nicht lohnen.

[11] L. P. n. 38 (Duch. I, 175).

[12] L. P. n. 527 (l. c. II, 120).

[13] Rohault III, 121.

[14] V. 686 (Mg. 86, 2145). Bei den zwölf Säulen, mit denen Konstantin nach Eusebius (Vita Constantini l. 3, c. 38, Mg. 20, 1097) das Kopfende der Grabeskirche zu Jerusalem schmückte, handelt es sich nicht um Schranken.

[15] Nach Rohault de Fleury (La messe III, 116 f.) befanden sich diese Bilder auf den Säulen, nicht über denselben am Architrav, doch ist das sicher unzutreffend. Die Bilder hätten für die Säulen auch nicht im entferntesten ausgereicht. Zudem war der Fries des Gebälks der geeignetste und darum auch der gebräuchlichste Platz für Bildwerk.

Saloniki (Anfang des 15. Jahrhunderts), als eine allbekannte und gewöhnliche Einrichtung der Kirchen gleich dem Altar, dem Altarciborium, dem Thron, den Priestersitzen, dem Ambon u. a., weshalb sie auch wie diese symbolisch gedeutet werden. Die Historia ecclesiastica[16] spricht allerdings bei ihrer Auslegung der Altarschranken nicht ausdrücklich von Säulen, sondern nur vom *κοσμήτης*, den sie als Sinnbild von Christi Kreuz bezeichnet, weil er mit dem Kreuze geschmückt sei, und von den *κάγκελλα*, doch setzt der *κοσμήτης*, d. i. das auf den Säulen der Schranken ruhende Gebälk, solche voraus, schließt sie also ein. Die *Μυστικὴ θεωρία* erwähnt und deutet auch die Säulen unter den Namen *κιόνια ἤτοι στήθεα*[17]. In des Konstantin Porphyrogenitus Biographie des Basilius Macedo werden die Säulen der Altarschranken (*κιγκλίδες*) gelegentlich der Beschreibung der von Basilius erbauten „Neuen Kirche" *περίστυλα* genannt, das Gebälk derselben aber mit dem Namen *ὑπέρθυρα* bezeichnet[18]. Bei Simeon von Saloniki heißen die Säulen *διάστυλα*[19], doch versteht derselbe unter *διάστυλα* nicht bloß sie, sondern zugleich auch die unter oder zwischen ihnen angebrachten Schranken[20].

Bemerkenswerte lehrreiche Beispiele mittelalterlicher griechischer Altarschranken des zweiten Typus, die heute freilich mit Bildertafeln behängt und zu einer Art Ikonostasis umgebildet sind, finden sich in der Nikolauskirche zu Athen[21], in den Kirchen der Athosklöster Watopädi[22], Protaton und Iwiron[23], in der Kirche des Lukasklosters in Phokis und in der Kirche zu Siamari in Messene[24]. Die vier Säulen haben sich an ihrem Platz erhalten in der ruinenhaften Nikolauskirche zu Myra[25]. Es sind das alles Kirchen des griechischen Ritus. Daß aber auch noch weiter nach Osten in andern Riten Säulenschranken zur Anwendung kamen, zeigen zwei nestorianische Kirchen, Mâr Azîzael zu Kafr Zeh und Mâr Cyriacus zu Arnâs (Tafel 149)[26]. Bei den Schranken der ersten sitzt das Gebälk in der Mitte auf zwei Säulen, zwischen denen sich der Eingang in den Altarraum befindet, an der Wand auf je einem Pfeiler. Der Zwischenraum zwischen den Säulen und diesen Pfeilern ist heute bis auf einen fensterartigen, mit einem Vorhang verdeckten Durchbruch ganz mit Mauerwerk ausgefüllt. In der zweiten tragen vier Säulen das Gebälk. Die Seitenabteilungen sind hier in ihrem oberen Teile nicht ausgemauert, sondern lediglich mit einem Teppich verschlossen. Die Schranken in Mâr Azîzael mögen derselben Zeit entstammen, wie diejenigen in Mâr Cyriacus, welche laut Inschrift um die Mitte des 8. Jahrhunderts entstanden. Diese letzteren wurden übrigens in späterer Zeit teilweise erneuert. Da der Altarraum in den nestorianischen Kirchen sonst gewöhnlich von einer massiven, nur mit einer Tür in der Mitte versehenen, bis zur Decke reichenden Wand abgeschlossen wird, mögen die Säulenschranken in jenen beiden Kirchen auf einen Einfluß von Westen her zurückzuführen sein.

Die Schranken des dritten Typus stellen eine in der unteren Hälfte dichte und hier darum undurchsichtige, in der oberen durchbrochene Wand (Tafel 367) von ca. 2—3 m Höhe dar. Unten besteht diese bald aus Mauerwerk, bald aus Steinplatten, bald aus Holz. Die Durchbrechung ihrer oberen Hälfte ist entweder durch

[16] Revue de l'Orient chrét. X (1905) 311.

[17] Mg. 98, 389.

[18] N. 83 (Mg. 109, 341).

[19] Mg. 155, 309, 345; De sacro templo c. 101; c. 136: *Τί τὰ διάστυλα σημαίνει καὶ ὁ ἐπάνω κοσμήτης.*

[20] De divino templo n. 7 (l. c. 704): *Διὰ τῶν κιγκλίδων ἤτοι τῶν διαστύλων τὴν διαφορὰν τῶν αἰσθητῶν πρὸς τὰ νοητά.*

[21] Rohault III, Tfl. 242.

[22] Abb. nach Kondakow bei J. David, Ste-Marie-Antique (Rome 1911) 19.

[23] De Meester, Voyage de deux benedictins au Mont Athos (Lille 1908) 130.

[24] Diehl, Manuel de l'art byzantin (Paris 1910) 608 f.

[25] Rohault III, Tfl. 242. Die Schranken der Nikolauskirche zu Myra mögen Vorbild für eine gleichartige Anlage in S. Niccola zu Bari gewesen sein, von der heute freilich ebenfalls nur mehr die vier Säulen an ihrem Platze stehen. Dieselbe erfuhr in der Zeit des Barocks eine durchgreifende Veränderung.

[26] Gert. L. Bell, Churches and monasteries of the Tur 'Abdîn and neighbouring districts (Heidelberg 1913) 75 und 78; Tfl. V, 1 und VI, 1 2.

Gitter bewirkt, wie z. B. bei den Schranken des Hochaltares der Marienkirche zu Stendal oder, und zwar gewöhnlicher, durch eine Folge von Säulchen aus Holz oder Metall.

Dieser dritte Schrankentypus scheint sich im ausgehenden Mittelalter ausgebildet zu haben. Manche lehrreiche Beispiele aus dieser Zeit gibt es in St-Sauveur zu Brügge; ein anderes schönes Beispiel, das aus der Kapelle des Val-des-Écoliers zu Mons stammt, steht heute im archäologischen Museum zu Brüssel[27]. Häufig kam er in der Zeit der Renaissance und des Barocks zur Anwendung. Als Abschluß des Hochaltares benutzte man Schranken dieses Typus seltener, um so beliebter waren sie als Einfriedigung von Altären, die in Kapellen oder Nischen aufgestellt waren. Als Beispiele von Lettnern[28], die deutlich den dritten Typus zeigen, nenne ich die Lettner in der Elisabethkirche zu Marburg, in der Kirche zu Lambader (Finistère) und in St-Fiacre zu Faouet (Morbihan). Der aus Stein erbaute Lettner zu Marburg hat beiderseits von seiner mittleren Abteilung, vor der der Kreuzaltar stand (Tafel 70), in halber Höhe vom Boden nebeneinander je acht spitzbogige, fensterartige Durchbrüche, welche einen Blick auf den Hochaltar ermöglichen. Der aus Holz hergestellte dreiteilige Lettner zu Lambader enthält in der mittleren Abteilung unten den Eingang, darüber im Bogenfeld spätgotisches Maßwerk, in den Seitenabteilungen unten undurchbrochene, etwa 1 m hohe Schranken, darüber reiches Pfosten- und Maßwerk nach Art eines üppigst entwickelten achtteiligen Flamboyantmaßwerkfensters. Der gleichfalls aus Holz gearbeitete Lettner zu Faouet ragt hervor durch die glänzende Ausbildung der ihn bekrönenden Galerie und die Fülle des ornamentalen und figürlichen Schmuckes, mit dem er auf das verschwenderischste bedacht wurde. In der Seitenabteilung, welcher sich rechts die die zweiflügelige Haupttür enthaltende und deshalb breitere Mittelabteilung anschließt, hat er eine schmälere einflügelige Nebentüre.

Weniger klar tritt der dritte Typus bei einigen Lettnern zutage, welche, wie die Lettner im Münster zu Breisach, in der Stiftskirche zu Gelnhausen, im Dom zu Wetzlar und in der Pfarrkirche zu Friedberg nur in der Mitte über dem hier angebrachten Altar mit einer vergitterten Bogenöffnung ausgestattet sind oder, wie die Lettner in der Stiftskirche zu Oberwesel und zu Folgoet (Finistère), rechts und links von der in der Mitte befindlichen Tür in einiger Höhe über dem Boden ein dreiteiliges Maßwerkfenster aufweisen (Tafel 367).

Der vierte Typus zeigt die Eigentümlichkeit, daß die ihn verkörpernden Altarschranken eine hohe, nur von einer, von zwei oder von drei Türen durchbrochene, sonst aber geschlossene Wand bilden. Im Westen vertreten ihn viele der Lettner, die dort seit dem 13. bis tief in das 16. Jahrhundert hinein entstanden. Eine ca. 3,50—5 m hohe, architektonisch oft reich entwickelte Wand darstellend, welche das Mittelschiff am Eingang des Chores von der einen zur anderen Seite durchquert und häufig in ihrer ganzen Breite mit einem drei- oder fünfjochigen portikusartigen Vorbau versehen ist, zeigt diese Lettnerart lediglich einen oder zwei Durchbrüche, die Eingänge in den Altarraum. Ein Blick auf den Hochaltar war infolgedessen bei ihr nur insoweit möglich, als diese Durchgänge ihn gestatteten.

---

[27] Abb. bei Reusens II, 307.

[28] Der Lettner (von lectorium = Ambon, Lesepult), auch wohl doxale, dossale (von dorsale = Rücktuch, Rückwand), französisch schon im 14. Jahrhundert jubé (wohl von dem Anfangswort der Bitte, die der Diakon vor Verlesung des Evangeliums an den Priester richtet: Jube, domine, benedicere) war in erster Linie nicht Altar-, sondern Chorschranke. Er entstand zweifellos, indem man die gewöhnlichen Chorschranken auf das Drei- und Mehrfache erhöhte und zu einer hohen Wand umgestaltete. Was Anlaß hierzu war, muß hier dahingestellt bleiben. Durandus sagt, man habe das getan, ne mutuo (clerus et populus) se conspicere possint (Ration. l. 1, c. 3, n. 35), also zum Schutz gegen Zerstreuungen und Störungen, doch war das sicher nicht die einzige Ursache. Wahrscheinlich geschah es hauptsächlich, um für das Kollegium der Chorgeistlichkeit, die eine eigene kirchliche Körperschaft bildete, einen von allen übrigen völlig abgesonderten Raum, gleichsam eine Kirche in der Kirche, zu schaffen.

Als Beispiele nenne ich die Lettner in den Domen zu Naumburg, Meißen, Halberstadt, Havelberg, in den Klosterkirchen zu Maulbronn und Haina, in den Kathedralen zu Albi und Rodez in Frankreich, in den Kathedralen zu York, Wells und Lincoln und in der Westminsterabteikirche zu London.

Im Osten vertritt den vierten Typus die in den nestorianischen und syrisch-jakobitischen Kirchen häufig vorkommende, bis zur Decke reichende Scheidewand zwischen Altar- und Laienraum sowie die heute in allen Verzweigungen des griechischen Ritus gebräuchliche, nimmer fehlende Ikonostasis (Bilderwand).

Die den Altarraum abschließende Wand syrischer und nestorianischer Kirchen ist in Mauerwerk aufgeführt. In der Mitte hat sie eine mittelgroße Tür. Ein Vorhang, mit dem diese versehen ist, ermöglicht es, das Innere des Altarraumes den Blicken völlig zu entziehen. Rechts und links ist an der Front der Wand bisweilen Bildwerk angebracht. Gute Beispiele bieten die Felsenkirche zu Dūri und die Kirche von Līzān[29], die Kirchen zu Chidr Eliâs, zu Dêr Makortai, zu Geziret ibn Omar und zu Mâr Gabriel[30], zu Mâr Ibrahîm, zu Mâr Ubil bei Midyâd, zu Mâr Malkâ bei Midyâd und zu Mâr Jáqûb el Habîs bei Sâlah (Tafel 149)[31].

Ein Abschluß des Altarraumes durch eine einen organischen Bestandteil des Kirchenbaues bildende, bis zur Decke reichende und nur von einer Tür durchbrochene Mauer ist der denkbar vollständigste und energischste, der sich schaffen ließ. Wann er im syrischen und nestorianischen Ritus in Gebrauch kam, ist nicht näher zu bestimmen. Zur Zeit Narsais gab es, nach dessen Erklärung der Liturgie zu schließen, bei den Nestorianern[32] zwar schon mit einer Tür versehene Schranken, vielleicht aber noch keine Scheidewand zwischen Altar- und Laienraum, spätestens um den Beginn des 9. Jahrhunderts hatte sich diese jedoch schon eingebürgert[33].

Die Ikonostasis oder das Templon ist eine den Altarraum begrenzende, mit drei Türen versehene, sonst aber völlig geschlossene Holzwand von ca. 3 m und mehr Höhe. Von ihren drei Türen führt die mittlere größere, die heilige oder königliche Tür, zum Altar. Von den beiden kleineren bildet die zur Linken den Zugang zur sog. Prothesis, dem Ort, an dem die Opfergaben zubereitet und von dem sie in feierlicher Prozession zum Altar übertragen werden, während man durch die zur Rechten in das Diakonikon, die Aufbewahrungsstätte des liturgischen Geräts, gelangt.

Man hat der griechischen Bilderwand, wie sie heute dasteht, ein hohes Alter zugeschrieben. Soll sie doch infolge des Bildersturmes und als Ausdruck der Verehrungswürdigkeit der heiligen Bilder in Gebrauch gekommen sein, also bis in das 9. Jahrhundert hinaufreichen. Holl meint sogar, es seien bereits die von Justinian in der Hagia Sophia geschaffenen Altarschranken eine Bilderwand gewesen[34]. In-

[29] Walter Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan 16 18 Tfl. 17 18 19.

[30] Konr. Preußer, Nordmesopotamische Baudenkmale 5 14 24 31.

[31] G. L. Bell, Churches and monasteries of the Tur 'Abdîn 68 70 71.

[32] Vgl. oben S. 652.

[33] A. Baumstark in Oriens christianus N. Ser. V (1905) 121 130.

[34] Archiv für Religionswissenschaft IX (1906) 370 f. Er deutet nämlich die kleinen Türen, die *βαιὰ θύρετρα* in der Beschreibung des Paulus Silentarius (v. 719 [Mg. 86, 2147]), die der Kaiser an den Seiten in den Schranken anbringen ließ, als niedrigere Türen: „Wenn Paulus besonders hervorhebt, daß die beiden Seitentüren kleiner waren als die mittlere, so ist das nur mit zweiter Möglichkeit — einer geschlossenen Wand — vereinbar. Die verschiedene Höhe der Türen kann man sich doch nur so vorstellen, daß sie in die Wand eingeschnitten waren." Allein zu Unrecht. *Βαιός* heißt nicht bloß „niedrig", sondern überhaupt „klein, gering". Richtig übersetzt die fragliche Stelle Du Cange: In singulis lateribus parvulas portas aperuit manus artificis. Auch kann man ja nicht bloß in eine Wand, sondern z. B. auch in einen Gartenzaun große und kleine Türen einschneiden, große, durch die ein Karren hindurchzufahren vermag, kleine, durch die nur ein Mensch hindurchgehen kann. Paulus will denn auch nur sagen, in den Schranken hätten sich außer dem Haupteingang auch noch zwei kleinere Nebeneingänge befunden. Wenn aber Holl weiterhin meint: „Man beachte auch den

dessen kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die heutige Bilderwand des griechischen Ritus frühestens im 15. Jahrhundert entstand. Denn Simeon von Saloniki kennt sie offenbar noch nicht. Die *διάστυλα*, von denen er spricht, sind die alten Säulenschranken, keine Wand. Das geht aus den Angaben klar hervor, die er über sie macht. Allerdings spricht er von Bildern, die an ihnen angebracht waren, allein dieselben befanden sich, wie er ausdrücklich bemerkt, am *κοσμήτης*, dem auf den Säulen liegenden, sie abschließenden Gebälk[35]. Es ist deshalb auch durchaus unzutreffend, wenn Holl das Vorbild der Bilderwand in dem Proscenium des griechischen Theaters sieht[36]. Welche Verwandtschaft zeigt übrigens auch die Bilderwand mit diesem Proscenium, ein vorderer Abschluß des Altarraumes mit der Rückwand eines Theaters?

Das Templon ist lediglich eine Umbildung der altüblichen Säulenschranken. Statt die Zwischenräume, die sich oberhalb der Schranken zwischen den Säulen befanden, mit Behängen auszufüllen, verschloß man sie zunächst mit Bildertafeln und ersetzte dann später Schranken, Säulen und Gebälk durch eine förmliche Wand, in der jedoch oft die Elemente der alten Säulenschranken noch immer deutlich erkennbar sind.

Die Schranken des fünften Typus haben die Form hoher, unten bis zum Boden reichender Gitter, die einen vollen Blick in den Altarraum und auf den in ihm befindlichen Altar zulassen. Wie der dritte und vierte, so dürfte auch dieser im Westen erst im späteren Mittelalter aufgekommen sein. Besonders beliebt wurde er in der Zeit des späteren Barocks, das zahlreiche hervorragende Beispiele desselben schuf. Zur Verwendung kam er wie der dritte Typus namentlich bei Altären, die in Kapellen und Nischen standen, zum Abschließen des Hochaltares und Chores dagegen fast nur in Kloster- und Stiftskirchen.

Im Osten dienen hohe, mit einer Tür versehene Gitter als Abschluß des Altarraumes im koptischen Ritus. Sie sind aus Holz gemacht. Ein vereinzeltes Beispiel einer nordmesopotamischen jakobitischen Kirche, in welcher der Altarplatz durch ein von Wand zu Wand gehendes, 2,40 m hohes Holzgitter vom Laienraum geschieden war, findet sich in Dêr Mâr Jáqûb zu Nisibîn[37].

3. Ausstattung der Altarschranken. Die ornamentale Ausstattung der Altarschranken entsprach dem jeweilig maßgebenden Stil. Die Schrankenplattenfragmente, die sich aus altchristlicher Zeit und dem Beginn des Mittelalters im Westen erhalten haben, weisen eine aus geraden, einander überschneidenden Leisten (Abb. S. 668) oder aus versetzt angebrachten Halbkreisen sich zusammensetzende Musterung auf oder zeigen, namentlich soweit sie aus dem Osten herbeigeholt wurden oder unter dem Einfluß byzantinischer Kunst entstanden, als Schmuck Scheiben mit einem Kreuz, dem Monogramm Christi (Tafel 368) oder einer Rosette sowie symmetrisch angeordnete Kreuze, Leuchter, Bäumchen u. a., alles in leichtem Relief (Tafel 371), doch auch wohl Flechtwerk, das ihre ganze Fläche überspinnt und in seinen runden, vierpaßförmigen oder vierseitigen Maschen Blattwerk oder Tiergestalten enthält (Tafel 371).

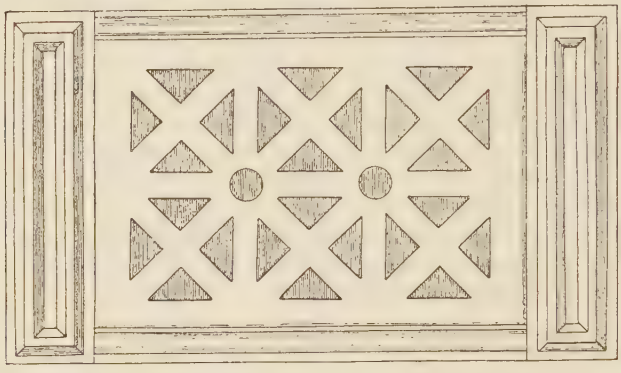
Ausdruck *διέτμαγεν* v. 719, der direkt auf diese Auffassung — daß wir uns die Anlage nämlich als eine geschlossene Wand vorzustellen haben — hinleitet", so ist zu bemerken, daß im Gegenteil *διέτμαγεν* doch wohl nur von bloßen Schranken, nicht von einer förmlichen Wand gesagt werden kann. Denn nur Schranken werden durch Einfügung von Türen „zerschnitten" (*διατμήγειν*), keineswegs aber eine Wand. In diese werden vielmehr Türen „hineingeschnitten" (*ἐντμήγειν*).

[35] De sacro templo c. 136 (Mg. 155, 345): *Ὑπεράνωτῶν διαστύλων ὁ κοσμήτης συνέχων, τὸν σύνδεσμον δηλῶν τῆς ἀγάπης καὶ τὴν ἐν Χριστῷ ἕνωσιν, τῶν ἐκ τῆς γῆς ἁγίων μετὰ τῶν ἄνω. Ὅθεν καὶ ὑπεράνω τοῦ κοσμήτου μέσος μὲν ἔστι διὰ τῶν ἱερῶν εἰκόνων ὁ Σωτήρ, ἑκατέρωθεν δὲ ἡ Μήτηρ τε καὶ ὁ Βαπτιστὴς ἄγγελοί τε καὶ ἀπόστολοι καὶ οἱ λοιποὶ τῶν ἁγίων.*

[36] Archiv 382.

[37] Conr. Preußer, Nordmesopotamische Baudenkmäler 4 und Tfl. 50, 1.

Von den Schrankenplatten (plutei), die man bei Aufdeckung der Reste der altchristlichen Basilika zu Teurnia (St. Peter im Holz) fand, waren die der rechten Seitenkapelle auf der Vorderseite mit einem Kreuz in rechteckigem vertieftem Felde, auf der Hinterseite mit dem Monogramm Christi geschmückt. Von den Platten der Schranken des Hauptaltares hatte sich eine ganz erhalten, während von der zweiten nur mehr ein Bruchstück vorhanden war. Jene wies vorne als Ornament ein Kreuz in viereckigem Felde, hinten ein von kreisförmig verlaufenden, einander überschneidenden Bändern gebildetes Netz auf. Das Bruchstück ließ auf der Vorderseite in einer von einem Weinrankenfries mit Vögeln gebildeten Umrahmung das Fragment eines Kreuzes und des Buchstabens *A* erkennen. Von den beiden Plutei der Schranken der linken Seitenkapelle traten leider nur Stücke zutage. Sie waren auf der Vorderseite in der Mitte mit einem Kreuz, auf dessen Armen je eine Taube saß, in den Ecken mit einem dreilappigen Blatt und den Rand entlang



Durchbrochene Schranken (Rekonstruktion).
Rom, St. Martino ai Monti. (Nach Mazzanti).

mit zwei einander schneidenden, Rosetten umschließenden Wellenlinien verziert gewesen. Die Rückseite hatte als Schmuck ein von Rosetten umgebenes, von *A* und *Ω* begleitetes, an der Spitze ein P bildendes Kreuz besessen[1].

Die Schrankenplatten und Fragmente von solchen, die sich als Erbe des 8., 9. und 10. Jahrhunderts in großer Zahl in Italien erhalten haben, meist Werke rohen barbarischen Geschmackes und Prunkes, haben als Verzierung das in jener Zeit daselbst die Plastik beherrschende longobardische, richtiger italo-byzantinische Ornament, mit dem sie über und über bedeckt zu sein pflegen: Bandwerk mannigfachster Art (Flechten, Verschlingungen, Kreis- und Viereckknetze), schematisches, meist bis zur Unkenntlichkeit stilisiertes Rankenwerk mit geriefelten Stengeln, Kreuze, die an den Enden mit Rollwerk versehen oder von Palmetten begleitet sind, Rosetten, Vasen, Pfauen, die aus einem Kelche trinken, und sonstiges Getier, Bäumchen, Rundbogenarkaden, die auf den Bogen häufig mit Krabben besetzt sind (Tafel 370 und 371) u. a. Prachtvolle Schrankenplatten im Dom zu Torcello werden durch die Rankenbäumchen, mit denen sie verziert sind, und die symmetrisch neben diesen angebrachten Löwen und Pfauen als Schöpfungen byzantinischer Steinmetzen des 11. oder 12. Jahrhunderts gekennzeichnet[2].

---

[1] Rud. Egger, Frühchristl. Kirchenbauten im südl. Norikum 17 ff. nebst Abb. Das in der Felicitasbasilika zu Pola aufgefundene Fragment einer Schrankenplatte zeigte vorn ein Lamm, das ein Kreuz trug, hinten das Monogramm Christi (ebd. 53).

[2] Die Platten werden von Rohault de Fleury (La messe III, Tfl. 229) irrig dem 7. Jahrhundert zugeschrieben, desgleichen eine in Wirklichkeit erst dem 9. Jahrhundert angehörende Schrankenplatte im Dom zu Torcello auf Tfl. 235.

Zu Rom, und in der näheren wie weiteren Umgebung Roms, schmückte man im 12. und 13. Jahrhundert die Schranken mit Kosmatenmosaik. S. Cesario (Tafel 370) und SS. Nereo ed Achilleo zu Rom, die Kathedralen zu Anagni und Ferentino, S. Andrea al Fiume zu Ponzano Romano, S. Giovanni zu Palombara (Tafel 364) u. a., bieten vortreffliche Beispiele dieser Verzierungsweise, bei der man die Schranken mit Mosaik fast ganz bekleidete. Durch prächtige Marmorintarsien zeichnen sich die auch die Seitenschiffe durchquerenden Schranken in S. Miniato bei Florenz aus. Bei den Altarschranken der gotischen Zeit, zumal den Schranken des dritten und vierten Typus, überwog, dem Geist der Gotik entsprechend, der architektonische Dekor, mit welchem sie oft in geradezu verschwenderischer Fülle ausgestattet wurden. Durch ebenso reiches wie köstliches Frührenaissanceornament, das kaum ein Fleckchen unbedeckt läßt, zeichnen sich die Hochaltarschranken in S. Maria dei Miracoli zu Venedig aus, die reizendsten und edelsten Altarschranken, welche die Renaissance geschaffen hat (Tafel 369).

Figürliche Darstellungen dürften an Schranken des ersten Typus weder in altchristlicher Zeit noch im Mittelalter oft angebracht worden sein. Ein Beispiel aus altchristlicher Zeit ist die in der Mitte mit einer Relieffigur der hl. Agnes, rechts und links mit einer Nachbildung von Transennae geschmückte Marmorplatte, die 1884 bei Wiederherstellungsarbeiten in S. Agnese zu Rom entdeckt wurde, vorausgesetzt, daß sie wirklich von Altarschranken herstammt[3].

Reich mit Bildwerk geschmückt sind zwei um 1200 entstandene Schrankenplatten in S. Restituta zu Neapel, die heute freilich nicht mehr ihrem ursprünglichen Zwecke dienen. Beide sind durch Leisten, die auf der Platte mit einem Rankenfries, an den Schrägen mit Akanthusblättern verziert sind, in fünfzehn, auf drei Zonen verteilte, vertiefte Felder gegliedert. Als Füllung enthalten die Felder der einen Schrankenplatte Szenen aus der Geschichte des ägyptischen Joseph (Tafel 366), die der andern Darstellungen aus der Legende des hl. Januarius (obere Reihe), aus der Geschichte Samsons (mittlere Reihe) und der Legende der hll. Georg und Eustachius.

In der Zeit der Gotik dürfte man etwaige Altarschranken des ersten Typus wohl kaum mit figürlichem Bildwerk ausgestattet haben. In der Zeit des Barocks brachte man bisweilen an den Pfosten oder in den Füllungen von Schranken, die zugleich als Kommunionbank dienten, auf das hhl. Sakrament bezügliche symbolische Darstellungen an, so z. B. bei prachtvollen marmornen Altarschranken dieser Art in St-Pierre zu Löwen und in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Köln.

An den Schranken des zweiten Typus, den Säulenschranken, fehlten im Osten bildliche Darstellungen wohl selten, im späteren Mittelalter waren sie an denselben geradezu Regel. Schon die Schranken, mit denen Justinian den Altar der Hagia Sophia ausstattete, war reich mit getriebenen Bildern geschmückt, wie wir bereits hörten. Die Historia ecclesiastica deutet an, daß auf den Schranken sich ein Kreuz erhob. Im Beginn des 9. Jahrhunderts spricht Patriarch Nicephorus[4] von Bildern, die an den heiligen Schranken angebracht waren, um 1400 aber behandelt Simeon von Saloniki bildliche Darstellungen an diesen als feststehenden Brauch, als gewöhnliche Einrichtung[5]. Ihre Stelle hatten die Bilder an oder auf dem κοσμήτης, dem auf den Säulen lagernden und sie verbindenden Gebälk.

Auch im Westen stattete man das Gebälk der dort freilich nicht gerade häufigen Schranken des zweiten Typus bisweilen mit Bildwerk aus. So verzierte Gregor III. (731—741) den Balken der Altarschranken in St. Peter, den er mit Silber hatte bekleiden lassen, auf der einen Seite mit den Figuren des Erlösers und der zwölf Apostel, auf der anderen mit denen Marias und heiliger Jungfrauen, Leo III. (795—816) aber errichtete auf demselben über dem Eingang eine goldene Statue

[3] Vgl. über die Platte Röm. Quart. III (1889) 59 nebst Abb Tfl. 1. Vgl. auch Bd. I, 353.

[4] Antirrhet. 3, n. 45 (Mg. 100, 465).

[5] Vgl. oben S. 667.

des Heilandes, sowie zwei größere und vier kleinere silberne Engelfiguren[6]. Auf dem Gebälk der Säulenschranken in S. Marco zu Venedig stehen, wie wir hörten, ein Bild des Gekreuzigten, sowie die Statuen Marias, Johannes des Ev., elf weiterer Apostel, sowie des hl. Markus.

Eine Fülle von Bildwerk schmückt die Ikonostasis des griechischen Ritus, die infolgedessen, oft im vollsten Sinne, eine Bilderwand ist. Wo immer ein Plätzchen für Bildwerk sich zeigt, wird solches angebracht. Es erscheint dabei in verschiedenen Zonen übereinander angeordnet, deren größere Ikonostasen bis zu fünf aufweisen. Rechts von der heiligen Tür, auf der die Verkündigung dargestellt zu werden pflegt, befindet sich stets ein Bild des Pantokrator, des Erlösers, links von ihr ein solches der Gottesmutter. Sonstige auf der Ikonostasis regelmäßig wiederkehrende Bilder sind Darstellungen der Hauptfeste des Kirchenjahres und des Patrons der Kirche, Engel, Apostel und Prophetenfiguren sowie Figuren besonders verehrter Heiligen. Oben erhebt sich auf ihr regelmäßig ein Kreuz. Alles Bildwerk der Ikonostasis, auch die Figur des Gekreuzigten, ist in Malerei ausgeführt.

Die dem Westen eigentümlichen Lettner des späteren Mittelalters sollten Architekturstücke sein, keine Bilderwände wie die griechische Ikonostasis. Nicht das Bildwerk war bei ihnen die Hauptsache, sondern die Architektur und das oft auf das reichste entwickelte architektonische Beiwerk. Es erscheint darum auch nicht selten auf ein geringes Maß beschränkt, ja es fehlt bisweilen fast völlig, wo es aber in ausgiebigem Umfang zur Verwendung kommt, erscheint es in der Regel der Architektur durchaus untergeordnet, und bloß als dekorative Zugabe zu derselben. Auch besteht es vorherrschend, dieser seiner Bedeutung entsprechend, aus Einzelfiguren, die unter Baldachinen auf Konsolen, in Nischen, oder unter Arkaden angebracht sind. Mit szenischen Reliefs ist reich bedacht der Lettner in der Stiftskirche zu Gelnhausen (Tafel 184). Kultischen Charakter, wie das Bildwerk der heutigen griechischen Ikonostasis hatte es nur, wenn und insoweit es einem etwa vor dem Lettner aufgestellten Altar als Ersatz eines Retabels diente, wie z. B. die in der Mitte des Lettners des Magdeburger Domes über dem Kreuzaltar angebrachte Kreuzigungsdarstellung[7]. Ausgeführt ist das Bildwerk der Lettner entsprechend dem architektonischen Charakter derselben fast immer in Bildhauerarbeit und nur ausnahmsweise in Malerei.

Gotische Altarschranken des vorhin genannten dritten Typus weisen bisweilen in der Bekrönung reicheren figürlichen Schmuck auf, so besonders die Hochaltarschranken in St. Marien zu Stendal, die in derselben unter einer Folge von kielbogigen Arkaden in der Mitte eine Gruppe der Krönung Marias, rechts und links je sechs Apostel und über ihrer Mitte ein großes Triumphkreuz zwischen Maria und Johannes zeigen.

[6] L. P. n. 194 394 411 (Duch. I, 417 15 27).

[7] Vgl. oben S. 259 und Tfl. 72.

SACHREGISTER

(Die eines Hinweises auf den Band ermangelnden Angaben der Seiten beziehen sich auf den ersten Band, ausgenommen, wenn sie unter demselben Stichwort auf eine mit Hinweis auf den zweiten Band (II) versehene Seitenangabe folgen, da die Bandangabe in diesem Falle auch für sie gilt.)

Aaron 505.
Abel 505.
Abrahams Opfer 505.
Abzeichen der Heiligenfiguren II, 491.
Ädikularetabel, Beschaffenheit und Verbreitung in der Zeit der Renaissance II, 368 f 375 389 f; des Barocks 399 f; des Spätbarocks 403 f; des Klassizismus 407 f.
Adler II, 506.
Agapentische 29.
ala = Altarvelum II, 140.
Alabasterretabeln, englische II, 312 f.
Allegorische Darstellungen auf den Portatilien 502 f, der Altarbekleidung II, 131, den Retabeln 503 f.
Allerheiligenretabel II, 495.
Allerheiligstes, Aufbewahrung, s. Aufbewahrung.
Allerheiligstes, Aussetzung II, 638.
ἁλουργίς = Altarbekleidung II, 21.
Altar, Begriff 3.
Altar als Stätte der Aufbewahrung von Reliquien, s. Reliquienaltar, der Aufbewahrung des Allerheiligsten, s. Sakramentsaltar.
altararium = Altarbekleidung II, 18.
Altarbaldachin aus Holz: Form und Befestigung im Mittelalter II, 262 f; in nachmittelalterlicher Zeit 266.
— aus Zeug: Form, Ausstattung und Befestigung im Mittelalter 266; in der Zeit des Barocks 268 f; Namen 270.
Altarbekleidung, Namen im Westen II, 9 f; im Osten II, 21; ihre Verwendung in vorkarolingischer Zeit 21 f; in nachkarolingischer mittelalterlicher Zeit 27 f; in nachmittelalterlicher Zeit 30 f.
— aus Zeug, Material II, 31 f; Farbe 36 f; Form 38 f; Befestigungsweise 41 f; Ausstattung mittels Zierbesätzen 44 f; mittels Edelsteinen und Perlen 47 f; mittels bildlicher Darstellungen 50 f, 70 f; mittels bloßen Ornaments 69 72; gewirkte (Gobelin-) Antependien 73 f; mit Überhang versehene 75 f.
Altarbekleidung aus Metall im frühen Mittelalter II, 87 f; in nachkaroling. Zeit 90; in nachmittelalterlicher Zeit 106 f.
— aus Holz, mit Malereien II, 109 f; mit Kreidepastareliefs 120; mit Schnitzwerk 121 f.
— Ikonographie 123 f.
Altare fixum, Begriff 42; Stabilität 45; Alter 48 f; in nachkonstantinischer Zeit 65 f.
— Material: Holz und Stein 56 f 101 f; Metall 109 f; in den Riten des Ostens 115 f; Verwendung antiker Arae, Grabcippi und Wannen, altchristlicher und mittelalterlicher Sarkophage und mittelalterlicher Grabplatten zur Herstellung des altare fixum 117 f.
— Formen: Tischaltar 125 f; Kastenaltar 191 f; Blockaltar 220 f; Sarkophagaltar 240 f.
altare, Gebrauch des Wortes in der Heiligen Schrift 21; bei den Römern 22; bei den Vätern 27; in nachkarolingischer Zeit 32.
altare portatile, Begriff nach heutigem Recht 42; Unterschiede von altare fixum und quasi-fixum 43; Ermächtigung, es zu gebrauchen per modum actus 44 85 f; per modum privilegii 44 77 f.
— Material: ausschließlich Stein 420 f; ausschließlich Holz 422 f; Stein mit Holzunterlage 425 f; Stein mit Elfenbeinfassung 428; heutige Vorschrift 425.
— Formen: quadratische 434; rechteckige mit Breitseite als Vorderseite 434; mit Schmalseite als Vorderseite 435; Ursache dieser Verschiedenheit 436.

Altare portatile, Beschaffenheit des Steines im Mittelalt. 430; in der neueren Zeit 433; nach heutiger Vorschrift 433.
— Form des Steines nach heutigem Brauch 434; im Mittelalter 437; Größe des Steines nach heutiger Vorschrift 441; im Mittelalter 441 f.
— Größe des Portatiles bis zum späten Mittelalter 438; seit dem ausgehenden Mittelalter 439; nach heutiger Vorschrift 441.
— Weihekreuzchen auf den Portatilien angebracht 443.
— Arten des altare portatile: tafelförmige Portatilien 444 f; kastenförmige 458; altarförmige 470.
— Ausstattung, Allgemeines 489 f; Ornamentationsmittel 491 f; System der Ausstattung des tafelförmigen Portatiles 497 f; des kastenförmigen 499; des altarförmigen 499 f.
— Sepulcrum nach heutiger Vorschrift 526; nach mittelalterlichem Brauch 547 f; Ort nach heutiger Vorschrift 597; im Mittelalter bei Tafelportatilien 598; bei kasten- und altarförmigen 599.
— im griechischen Ritus; Name und Verwendung 91; Alter 92 f; Material in älterer Zeit 93 f; heutiges Material 519 f; Verwendung im Mittelalter 95.
— bei den syrischen Jakobiten: Alter 97; Beschaffenheit 519.
— bei den Nestorianern: Alter 98; Beschaffenheit 519.
— bei den Kopten und Abessiniern: Alter 98; Beschaffenheit 99 517.
— bei den unierten Armeniern: Alter 99; Beschaffenheit 519.
altare quasi-fixum, Begriff und heutiger Gebrauch 43 f; im Mittelalter 86; in nachmittelalterlicher Zeit 88; untersagt durch deutsche Synoden des 16. und 17. Jahrhunderts 90.
— — im koptischen Ritus 99.
Altarförmige Portatilien, Charakterisierung 470; ihr Altarcharakter 471 f; Reliquiare von der Gestalt eines altarförmigen Portatiles 472; Alter und Dauer des Gebrauchs 473; Heimat 473; die noch vorhandenen alten altarförmigen Portatilien 474 f; mit Elfenbeinskulpturen 475 f; mit Schmelzarbeiten 478 f; mit Niello und Firnisbrand 483 f; mit getriebenem Figurenwerk 486 f; mit Gravierungen 487; mit Perlenstickereien 488.
Altargrab, nach heutiger Vorschrift 525 f; in vorkarolingischer Zeit 527 f; in karolingischer Zeit 537 f; in nachkarolingischer Zeit 541 f; ihre Bedeutung für die Altarweihe 542 f; Reliquienrekondition bei der Portatilienweihe 547; wesentlicher Bestandteil der Weihe des altare fixum und portatile 549; in den Riten des Ostens 646.
— Namen 549 f.
— Arten: Bodengrab 557 f; Stipesgrab 586 f; Mensagrab 592 f.
— Inhalt: Allgemeines 608; Reliquien des Herrn und Marias 610; Reliquien von Heiligen 612 f; Zahl der Reliquien 620; Namen der Reliquien 621; konsekrierte Hostien 623 f; Weihrauchkörner 629 f; Weiheurkunde 631 f.
— Ursprung: Märtyrermemorien 650 f; die für die Entstehung des Altargrabes maßgebenden Ideen 656 f.
altarium = Altar 28 32; = Altarraum 32.
Altarschranken, Namen II, 650 f; Alter und Verbreitung 651 f; Zweck 655 f.
— Beschaffenheit, Material II, 658 f; Formen 660 f; Ausstattung 667 f.
Altarstufen, Altar II, 176; Entwicklung 178 f; Zahl 180 f; Namen 181; Material 182; Ornamentierung 183.
Altartabernakel, bewegliches II, 623 f; unbewegliches 627 f; in nachmittelalterlicher Zeit 639 f; Typen des nachmittelalterlichen unbeweglichen Altartabernakels 640 f; Beschaffenheit 645 f.
Altartitel, in altchristl. Zeit und dem frühen Mittelalter 725; in karolingischer Zeit 726 f; im späteren Mittelalter 728; heutige Vorschrift 730.
Altarvelen im Westen bis zum Ausgang des Mittelalters II, 133 f; in nachmittelalterlicher Zeit 136 f; Namen 139 f; Beschaffenheit 141 f; Befestigung 143 f; Charakter und Zweck 167 f.
— in den Riten des Ostens: Alter II, 159; Beschaffenheit 163; Befestigung 193 f; Charakter und Zweck 166 f.
Altarvelensäulen II, 145 f.
Altarweihe s. Weihe.
Ambonaltar 398.
Amboncibórium II, 251.

ἀμφίθυρα = Altarvelen II, 159.
angularia (angulares) Behangstreifen des Überhanges der Altarbekleidung II, 84.
Anna Selbdritt (mettertia) II, 491.
antealtare = Altarbekleidung II, 18.
antependile = Altarbekleidung II, 18.
Antependium s. Altarbekleidung.
antipendium = Altarbekleidung II, 18 30.
Antiminsion (ἀντιμίνσιον), Name des altare portatile im griech. Ritus 91; Zweck und Gebrauch heute 91; im Mittelalter 95; Ableitung des Namens 94; Weihe 96 746 f; Größe, Material und Form 519 523; Verzierung 520; Inschriften 521.
— Name eines liturgischen Tisches im Mittelalter 94.
Antiphonen während der Salbungen im Ritus der Altarweihe 665 686 703.
ἅπλωμα = Altarbekleidung 92 523; II 21.
Apostel 354 f 511; II, 128 483.
Apostelscheidung II 487.
apparatus = Altarbekleidung II, 15.
appendentiae (appenditiae, appendiculae) = Behangstreifen des Überhangs der Altarbekleidung II, 86.
aqua pontificalis, gregorianisches Wasser 740, presbyteralis, gewöhnliches Weihwasser 740.
ara, Gebrauch des Wortes in der Hl. Schrift 21; bei den Römern 22; bei den Vätern 27; in nachkarolingischer Zeit 33.
ara = Tragaltar 39.
arae, antike, als Altarstipites verwendet 118.
Architektonisches Retabel, Beschaffenheit und Verbreitung in der Zeit der Gotik II, 383 f; der Renaissance 365 f 374 f 381 f 385 f 391 f 399 f.
Arcosolgrab 51.
Arkaturen als Verzierung des Altarstipes 331.
Arma Christi II, 506 f.
Armeseelenbilder II, 504.
arula = kleiner Altar 33.
Asche als Bestandteil des Lustrationswassers 664 686 695 f.
Aufbewahrung des Allerheiligsten auf oder über dem Altar in vorkarolingischer Zeit II, 574 f; in karolingischer Zeit 582 f; in der zweiten Hälfte des Mittelalters 585 f; in nachmittelalterlicher Zeit 590 f; in den Riten des Ostens 597 f.
— durch Aufhängen über dem Altar: Alter und Verbreitung des Brauches 599; Behälter zum Aufhängen, Pyxiden 605 f; eucharistische Tauben 608 f; Ausstattung der Behälter durch einen Baldachin 616 f; Namen dieses Baldachins 617; Vorrichtungen zum Aufhängen der Behälter 619 f.
— in einem beweglichen, auf den Altar gestellten Tabernakel 623 f; in einem unbeweglichen Altartabernakel im Mittelalter 626 f; in nachmittelalterlicher Zeit 639 f.
Auge Gottes 352.
Auge, offenes und geschlossenes 468.
Ausgießen des Lustrationswassers am Fuß des Altares 664 679 686 700.
aurifrisium II, 78.
authenticum altare = Hochaltar 36.
Azulejos als Schmuck des Stipes 348.

Backstein als Material des altare fixum 109.
baldachinus = Altarbaldachin II, 270.
Barmherzigkeit, Werke der II, 304.
basilica martyrum 653.
Beichten hinter dem Altar II, 503.
Bekleidung des Altars s. Altarbekleidung.
Bekrönung des Flügelretabels II, 357 f 379 f; des architektonischen Retabels 367 f 375 393 f; der Ädikula 370.
belothera = Altarvelen II, 139.
βῆμα = Altarraum II, 163.
beneficia = Reliquien 623.
Besieglungsakt s. Konfirmationsakt.
Bevollmächtigung zum Gebrauch des altare portatile per modum actus 44 85; per modum privilegii 44 77 f.
Bildwerk der Portatilien, in Email 494; in Firnisbrand 495; graviertes 495; in Elfenbein geschnitztes 496; getriebenes 496; gemaltes 497.
— der Altarbekleidung, gesticktes II, 33 f 49 f 51 f; gewebtes 51 63; gemaltes 64 109 f; gewirktes 73 f; getriebenes 87 f; Stuckbildwerk 120 f; geschnitztes 121 f.
— des Retabels, Verhältnis zum Rahmen II, 421 f; Haupt- und Nebendarstellungen 422 f; Vielbildigkeit und Einbildigkeit 427 f; Anordnung in vielbildigen Retabeln 428; Zusammenhang des Bildwerks in vielbildigen

Retabeln 429; Einzelfiguren und szenische Darstellungen 435 f; Malereien 302 f; plastische Darstellungen 289 f 305 f 307 f.
bitumen (Erdpech), zur Befestigung des Sigillums 603 604.
Blenden als Verzierung des Stipes 324.
Blockaltar, Charakterisierung 220; irrig Sarkophagaltar genannt 221; Ursprung dieser Altarform 221; Gliederung 222; Verhältnis der Mensa zum Stipes 222 f; Alter und Verbreitung in vorkarolingischer Zeit 223; gesteigerte Verbreitung seit der karolingischen Zeit 227; der Blockaltar hauptsächlichste Form seit Beginn des zweiten Jahrtausends 228; Blockaltäre mit Anklang an den Tischaltar im 12. und 13. Jahrhundert 228; in der Zeit der Renaissance 235; Blockaltäre mit Nischen 237; Zweck und Stelle der Nischen 237; innere Ausstattung der Nischen 238; Blockaltäre mit Piscina 239.
Blutengel II, 482.
Bodengrab, Alter 557; Maßverhältnisse 558; Confessio 560 f; Außergebrauchkommen 584.
Bogenblenden als Verzierung des Altarstipes 331.
Bogenfries als Verzierung des Altarstipes 337.
βωμός, Gebrauch des Wortes in der Hl. Schrift 22; bei den Griechen 23; bei den Vätern 25; im Sinne von Altarstipes 190.
Borten als Schmuck der Altarbekleidung aus Zeug II, 45 f.
Bossenwerk als Verzierung des Stipes 348.
botonadura = Knöpfchenverzierung an den Fransen II, 80.
bradella = Standstufe des Altars II, 181.
brandea = Reliquientücher 610.

caelatura = Baldachin II, 270.
camarín = Sakramentskammer hinter dem Hochaltar II, 521.
cancelli = Altarschranken II, 650.
cancellus = Chor der Kirche II, 650 f.
canopy = Baldachin über dem Allerheiligsten II, 616.
capitis (in capite), altare = zweiter Choraltar 35.
capitaneum altare = Hochaltar 35.
capocielo = Baldachin II, 270.
cappa = Baldachin über dem Allerheiligsten II, 617.
cardinale altare = Hochaltar 35.
Cedula mit Weiheurkunde bei der Altarweihe in das Sepulcrum gelegt nach heutiger Vorschrift 631; nach mittelalterlichem Brauch 632 f.
cerrata = Fransen II, 79.
Choraltar, zweiter 399.
Chorschrankenplatten als Altarstipes verwendet 124.
Chrisam als Bestandteil des Lustrationswassers 689 695.
Christus als Einzelfigur 507 f; II, 125 f 451; Szenen aus Christi Leben 507; II, 126, 465.
Chorumgang 396.
ciborium = Altarüberbau II, 189; = Thronüberbau 192; = Überbau an Grabmälern 192; = Überbau über Reliquienschreinen 193; = Reliquienretabel 193; = Baldachin über Heiligenstatuen 193; = Gewölbe 194; = Lettnervorbau 194; = Nische zur Aufbewahrung des hl. Sakramentes 194; = Monstranz 194.
Ciborium als Altarüberbau, kirchliche Vorschriften II, 186; in den Riten des Ostens II, 187 f; Segnung 189; Namen 189 f.
— Material und Form in vorkarolingischer Zeit II 194 f; in karolingischer Zeit im Westen 202 f; im Osten 209 f; in der zweiten Hälfte des Mittelalters: erster Typus, Ciborium mit geradlinigem Abschluß 214 f; zweiter T., C. mit Giebeln zur Verhehlung der Eindeckung 219 f; dritter T., C. mit vierseitigem Zeltdach 221 f; vierter T., C. mit achtseitigem Pyramidendach und Tambour 223 f; fünfter T., C. mit Satteldach 228 f; sechster T., C, mit viergiebeligem Dach 229; siebenter T., C. mit Kuppel oder turmförmigem Aufsatz 231 f; in der Zeit der Renaissance und des Barocks 235; Entartung im Spätbarock 239 f.
— Ursprung 271 f.
Ciboriumbogen als Altarstipes verwendet 124.
cippi = antike Grabstelen, als Altarstipes verwendet 120 f.

circitorium = Altarvelen (?) II, 140.
clavus = Besatz der Altarbekleidung II, 45.
cloth = Altarbekleidung II, 14; = Wandbehang über dem Altar 537.
coelum (ciel) = Baldachin II, 270.
colla, Leim zur Befestigung des Sigillums 603 604.
conciliabula martyrum = Märtyrerkirchen 653.
conditorium = Aufbewahrungsort der Eucharistie II, 582.
Confessio, Bedeutung des Wortes 549 f; Confessio des Bodengrabes 560; Zweck 561; Verbindung der Confessio mit dem Reliquiengrab durch eine Öffnung oder einen Schacht 562; Ausstattung der Confessio des Bodengrabes 563.
— ihre Anordnung zwischen Altar und Altargrab 566; vor dem Altargrab 566 f; im Altarstipes 567; unterirdisch (Ringkrypta) 568 f.
conopeum = Baldachin II, 270; = Velum des Tabernakels II, 646 f.
coopertorium (coopertura) = Altarbekleidung II, 10 f 25; = Hülle der eucharistischen Gaben 11; = Baldachin über dem Allerheiligsten 616.
Corpus-Christi-Altar 730.
cortina = Altarbekleidung II, 19; = Altarvelum 139.
courtine (gordine) = Altarvelum II, 139.
croche (crosse) = Krummstab zum Aufhängen des Allerheiligsten II, 620.
crucis, altare sanctae 37.
cuppa (coupe) = Behälter für das Allerheiligste II, 607.
custode = Behälter für das Allerheiligste II, 607.
custodes (custodias) = Altarvelen II, 140.
curtains = Altarvelen II, 138.

dais = Baldachin II, 270.
Deckenplatten, antike als Stipes verwendet 124.
Deesis, Fürbittendarstellung II, 490.
Delphine 351.
de retro, altare = kleiner zweiter Choraltar 36.
devant d'autel = Altarbekleidung II, 18.
dextrale = Altarvelen (?) II, 141.
διάστυλα = Altarschranken II, 650.
δίκτυα = Altarschranken II, 650.
Divisio apostolorum II, 487.
divum = Baldachin II, 270.
dominicale (dominicum), altare = Hochaltar 35.
Donatorenbilder 512; II, 130 305 524.
Dornstrauch, Brennender II, 437.
dorsale (doxale, dossale) = Altarbekleidung II, 17.
dossellum (dossel, douciel) = Wandbehang über dem Altar II, 535.
dossier (doucier) = Wandbehang über dem Altar II, 535.
drap = Altarbekleidung II, 13; = Wandbehang über dem Altar 536.
Drehtabernakel II, 644.
Dreifaltigkeitsdarstellungen 506; II, 53 126 448 f.
δρύφακτα = Altarschranken II, 650.
Dürers Allerheiligenbild II, 496.

ecclesia (ἐκκλησία) = Gemeindekirche 653.
Edelsteine als Schmuck der Altarbekleidung II, 47 f.
εἰκονόστασις (εἰκονοστάσιον) = Bilderwand II, 651.
εἰλητόν = oberstes Altartuch des griechischen Ritus 92 523.
Einhorn II, 58 70 506.
Einhornjagd II, 70 128 512.
ele (elle) = Altarvelum II, 140.
Elfenbeinskulpturen an Portatilien 496; an der Altarbekleidung II, 123; an Retabeln 300.
Email als Schmuck von Portatilien 493; von Antependien II, 97 f; von Retabeln II, 291 f.
Emporenaltäre 399.
endothis = Altarbekleidung II, 10.
ἔνδυμα = Altarbekleidung II, 21.
ἐνδυτή (ἐπενδύτης) = Altarbekleidung 92 523; II, 21.
Engeldarstellungen 509; II, 128 482.
Erbärmdebild II, 452.
ἕρκος = Altarschranken II, 650.
estofado = farbig gemusterte Vergoldung II, 415 417.
Evangelistendarstellungen 511; II, 128 488.
Evangelistensymbole 352 503; II, 128 488.
Exekration des altare fixum, Ursachen 308 f 314 f 526; Ritus der feierlichen Exekration 718.

facies = Altarbekleidung II, 16.
Fastentuch (Fastenvelum) II, 154.

Fastenvelum, Alter II, 148; Verbreitung im Mittelalter 150; Weise des Gebrauches 151 f; seine Verwendung in nachmittelalterlicher Zeit 153; Beschaffenheit 155 f; Charakter und Zweck 171 f.
fenestella = Confessiofenster 555.
fimbriae = Fransen II, 79.
Firnisbrand 495; II, 97 f 291 f.
floquedura = Fransen II, 480.
Flügelretabel, Begriff, Beschaffenheit und Verbreitung im späten Mittelalter II, 345 f; Zahl der Flügel 354; ihre dekorative Ausstattung 355; ihr Zweck 355 f; Fortleben des Flügelretabels in der Zeit der Renaissance 376 f 384 f 388; Außergebrauchkommen im Barock 396.
folia = Behangstreifen des Überhangs der Altarbekleidung II, 85.
foramen = Sepulcrum 555.
fossa = Sepulcrum 555.
Fransen (fimbriae, seralia) als Besatz der Altarbekleidung II, 47; des Überhanges 79.
freistehende Altäre 407 f.
frisium (frisum, frixium) = Überhang der Altarbekleidung II, 78.
Fronleichnamsaltar 730.
frontale (frontellum, frontilectum, frontlett, frountell) als Name der Altarbekleidung II, 15 f; als Name des Überhanges 78; des Wandbehanges über dem Altare 537.
frontale super altare (superius) = Wandbehang über dem Altar II, 537.
frontarium, fronterium (frontier, frunter) = Altarbekleidung II, 16; = Altarüberhang 78.
Fürbittbilder II, 452.
fürelter = Altarbekleidung II, 18.
Fürhang = Altarbekleidung II, 18; = Altarvelen 136.

Gabriel, Darstellung des Erzengels II, 482.
gallikanischer Ritus der Altarweihe 685 f; der Portatilienweihe 743.
gammadia (gammulae) = winkelförmige Zierbesätze der Altarbekleidung II, 44 f.
garlanda = Überhang der Altarbekleidung II, 78.
Gebälk der Säulenschranken II, 661.
Gebote Gottes, Darstellungen der II, 505.
Geheimnisse aus dem Leben Christi und Marias als Altartitel 730.
gemischter Schmelz 494.
Gerichtsbilder II, 502.
Geschoßretabeln der Renaissance, spanische II, 391 f.
gestatorium altare = Tragaltar 40.
Gewänder, die liturg., Waffenrüstung des Priesters II, 506.
Gnadenstuhl-Darstellungen II, 448 449.
Gobelins als Altarbekleidung II, 73 f; als Wandbehang über dem Altar 540.
Gold- und Silbergeräte im MA., wirkliche Kapitalien, II, 211.
Grabplatten, als Altarmensa verwendet 122 f 277.
Grabstelen (cippi), antike, als Altarstützen 120 f.
gregorianisches Wasser 664 740.
Gregoriusmesse II, 453.
Grubenschmelz 494.

Halbciborium, Form und Verwendung II, 242; Alter 243; Verbreitung 243 f.
Hand, rechte, Gottes s. Rechte Gottes.
hanging = Altarbekleidung (hanging beneth) II, 19; = Wandbehang über dem Altar (hanging above) 537.
Hauptpatron (patronus primarius) 727 f.
Heilige, Einzelfiguren 511; II, 129 490; szenische Heiligendarstellungen 512; II, 130 497.
Heiligenverehrung, ihre Steigerung bringt Vermehrung der Altäre, 374.
Heiligkreuzaltar, Alter 401; Verbreitung 402; Ort in der Kirche 403; Außergebrauchkommen in nachmittelalterlicher Zeit 404; Bedeutunug und Verwendung als Volks-(Laien-)altar 405.
Henoch 505.
Himmelsmahl II, 532.
Hochaltar, Maße der Mensa 251 f; Ort seiner Aufstellung in der Kirche 385 f; Art und Weise der Aufstellung 407 f.
Holz als Material des altare fixum in altchristlicher Zeit 102; im Mittelalter 105; in den Riten des Ostens 115.
Holzretabeln, bemalte II, 302 f; geschnitzte 305 f; mit Alabasterskulpturen 312 f; mit Terrakottafiguren 315.
Hostien, konsekrierte, in das Sepulcrum eingeschlossen, Zahl 623; Alter des Brauches 623 f; Verbreitung 625; Heimat 626; bei den mittelalterlichen Kanonisten 626 f; Außerübungkommen des Brauches 627.
Hungertuch = Fastenvelum II, 154.

Ikonographie der Portatilien 501; symbolische Darstellungen 501; typische 505; reale: Dreifaltigkeit 506; Christus 507 f; Maria 508; Engel 509; Propheten 510; Evangelisten 511; Apostel 511; Heilige 511 f; Donatorenbilder 512.
— der Altarbekleidung, Zahl und Anordnung der Darstellungen II, 123; Gegenstand: Christus 125; Dreifaltigkeit 126; Maria 126; Propheten 128; Evangelisten 128; Apostel 128; Heilige 129; Stifterbilder 130; Vorbilder 130; Symbole und allegorische Figuren 131.
— des Retabels des Mittelalters und der Frührenaissance, alttestamentliche Bilder II, 446 f; Dreifaltigkeit 448 f; Christus 451 f; Maria 468 f; Engel 482; Apostel 483 f; Evangelisten 488; Heilige 488 f; moralische Darstellungen 502 f; symbolische Darstellungen 506.
— des Retabels der Spätrenaissance und des Barocks 516.
indumentum = Altarbekleidung II, 10.
Inkrustationen als Verzierung des Stipes 344.
Innengliederung des Tafelretabels II, 319 322 f; des Nischenretabels 340 390; des Flügelretabels 351 f 355 378.
Inschriften auf der Mensa, ihr Zweck 299; Stifter- und Weiheinschriften 300 f.
— am Stipes, ihr Zweck 363; Stifter- und Weiheinschriften 364 f.
— auf den Portatilien 512; erklärende Inschriften 513; Angabe der Reliquien 514; Angabe des Altarcharakters der Portatilien 515; Stifter- und Weiheinschriften 516; auf den koptischen Altartafeln 517; auf den syrischen Altartafeln 519; auf dem Antiminsion 521.
— auf der Altarbekleidung II, 131 f.
— auf den Retabeln, erläuternde II, 518 f; historische 524 f; religiöse 528.
instita = Überhang der Altarbekleidung II, 79.
Intarsien (Einlegearbeit) 347 456 457 458 497.
Inzensierung im Ritus der Weihe des altare fixum nach der Lustration 664 701; bei und nach den Salbungen 665 686 705; nach Beisetzung der Reliquien 665 715; am Schluß der Weihe 666 718.
— im Ritus der Portatilienweihe 731 736 737 f 739 f 741.
itinerarium altare = Tragaltar 41.

Jagdhunde II, 71.
Jakobus der Ä. zu Roß, als Kind auf Steckenpferd II, 492.
Jessebaum II, 446 f.
Jobdarstellung 505.
Johannes d. T., Darstellungen II, 489.
Jonasdarstellung 505.
Joseph, Nährvater Christi, Darstellungen II, 489.
Jungfrauen, kluge und törichte II, 503.

κάγκελλοι = Altarschranken II, 650.
Kännchennische im Altarstipes 239.
Kanzel II, 650.
Kardinaltugenden 502.
Karnies als Mensaprofil 281.
Kastenaltar, Begriff 191; Arten 191 f; Zwecke 192.
— mit Confessio, Charakterisierung 192; Alter 193; Verbreitung 193 f.
— mit Kammer zur Aufbewahrung von Reliquien, Charakterisierung 207; Alter 208; Verbreitung 209 f.
— mit Hohlraum als Schatzkammer und Schrank zur Aufbewahrung von Altargerät 212; Verbreitung solcher Altäre im späten Mittelalter 212; Verbot durch nachmittelalterliche Synoden 213; Stelle der Tür 214; Auskleidung und Einrichtung des Innern 214; Vorrichtung zur Anlage des Sepulcrums 215; Altäre mit in den Boden hinabsteigender Kammer 216; irrige Deutung der Kammer 219.
Kastenportatile, Charakterisierung 458; sein Altarcharakter 459; Alter und Dauer seines Gebrauches 460; Höhe und Füßchen 460; die noch vorhandenen alten Kastenportatilien 460 f.
Katakomben, Gemeindegottesdienste in den 54.
καταπέτασμα = Altarvelum II, 159.
κατασάρκα = Altarbekleidung II, 21.
Katarakte = Gitterverschlüsse bei der frühchristlichen Confessio 562.
Kehle als Mensaprofil 281.
Kelch und Hostie, ihre Stellung auf der Mensa 436.
Kelche für sehr kleine Portatilien, Miniaturkelche, Reisekelche 438.
Kelterbild II, 511.
κιβώριον (κιβούριον) = Altarüberbau II, 191; = Thronüberbau 192; = Grabüberbau 192 f; = Reliquienbehälter 194.

κιγκλίδες = Altarschranken II, 650.
Kirche II, 131 503.
Kirche und Synagoge 504; II, 503.
Kirchenlehrer, Darstellung der II, 491.
Konfirmationsakt im Ritus der Weihe des altare fixum 666 716 f; im Ritus der Portatilienweihe 741.
Konsekrationsgebete im Ritus der Weihe des altare fixum 665 683 686 707 f; im Ritus der Portatilienweihe 733 735 737 739 741.
— in Form einer Präfation 665 708 733 735 737 739 741.
Korallenstickereien als Schmuck der Altarbekleidung aus Zeug II, 49.
Kosmatenarbeit als Verzierung des Altarstipes 345; der Confessio 564; des Ciboriums II, 224 f; der Chorschranken 669.
κοσμήτης, das Gebälk der Säulenschranken II, 661.
Kreuzchen an Stelle von Hostien im Altargrab 629.
— eingeritzt durch den Bischof bei der Altarweihe 289 697 713.
Kreuzigungsdarstellung 507; II, 126 456; mystische II, 451.
Kristall als Altarstein von Portatilien 431 432; als Verschluß des Reliquiengrübchens 607.
Krummstab (crosse) zum Aufhängen des Allerheiligsten II, 620.
Künstlerinschriften II, 524 ff.

Laienaltar (altare laicorum) 37 405.
Lamm Gottes 351 f 502; II, 1 31 506.
Lämmerdarstellungen 351.
lanterne = Behälter für die Pyxis mit dem Allerheiligsten II, 607.
lapis (l. consecratus, itinerarius, portabilis) = Tragaltar 39.
Leder als Material der Altarbekleidung II, 36.
Legendäre Darstellungen II, 113 f 118 453 475 486 492 u. a.
Leidenswerkzeuge II, 506 f.
Leintücher (Altartücher), deutsche (opere alemaniae, opere theotonico) II, 62
Leinwand, weiße, Sinnbild der durch Buße und Abtötung errungenen Reinheit II, 143.
Leinwand als Material der Altarbekleidung II, 32.
Leiste (lyste, liste), der streifenförmige Behang des Überhanges II, 79.
Lettner als Chorschranke II, 665.
Lettneraltäre 397.
Lettnerciborium II, 252; erster Typus 253; zweiter T. 256 f; dritter T. 258.
Leuchterbank, Alter II, 173 f; Zahl und Anordnung 175; Material und Verzierung 175 f.
Limoger Emailindustrie, Export eucharist. Tauben, s. Tauben, Euch.
lista, die Randborte der Altarbekleidung II, 44.
locus (loculus) = Sepulcrum 554.
Loculusgrab 52.
Löwe II, 58 71 506.
Lustration im Ritus der Weihe des altare fixum durch Bezeichnung der Mensa und Besprengung des Altares 664 679 686 697; durch Abwaschen 689 697 698.
— im Ritus der Portatilienweihe bloß durch Besprengung 736 f 739; bloß durch Bezeichnung 738; durch Bezeichnung und Besprengung 737 741; mit Weihwasser 736 f 739; mit gregorianischem Wasser 738 744.

magistrum altare = Hochaltar 36.
maître-autel = Hochaltar 36.
Majestasdarstellung II, 451.
majus altare = Hochaltar 35.
malta = geweihter Mörtel 603.
mappa = Altartuch II, 41.
mappula (mappa) = Baldachin II, 270.
mappulae = Behangstreifen des Überhanges der Altarbekleidung II, 85.
Maria als Gottesmutter 508; II, 126 468 f; szenische Mariendarstellungen 509; II, 127 468 f.
Maria als Tempeljungfrau II, 479.
Maria als Unbefleckt Empfangene II, 479.
Maria als Vermittlerin des Heiles II, 512.
Mariä Krönung II, 127 468 479.
Mariä Schutzmantel II, 469 479.
Marienretabeln (bes. italien. Madonnendarstellungen) an sich Christusretabeln II, 523.
martyrium (μαρτύριον) = Märtyrerkirche 651 653.
Maßwerkblenden als Verzierung des Altarstipes 340.
Material des altare fixum 101 f; des altare portatile 420 f; der Altarbekleidung II, 31 f 81 f 109 f; der Altarvelen 141 f 155 f;

der Leuchterbänke 175; der Altarstufen 182 f; des Ciboriums 198 202 f 210 f; des Baldachins 262 f; des Retabels 289 f 300 f 302 f; des Wandbehanges über dem Altar 535 f; der Schranken 658 f.
matutinale altare = zweiter Choraltar 36.
Melchisedechdarstellung 505.
memoria = Grabmal und Altargrab 555; = Reliquienbehälter 556; = Reliquie 622; = Grabkirche 651 f.
Memorienplatten als Altarmensa 122 277.
mensa, Gebrauch des Wortes in der Hl. Schrift 22; im klassischen Latein 23; bei den Vätern 29; bei den nachkarolingischen Schriftstellern 32.
mensa = Tragaltar 39.
Mensa des Altares, Form 245; runde 246 f; halbrunde 248; quadratische 248; geschweifte 249.
— Größe im Verhältnis zum Stipes 249; ihre absolute Größe 251; Unterschied der Größe beim Hochaltar und den Nebenaltären 252; Größe der Mensa in vorkarolingischer und karolingisch-ottonischer Zeit 253; Zunahme der Größe seit dem 11. Jahrhundert 254; Zunahme seit der Hoch- und Spätgotik 256; Ursachen der Zunahme der Größenverhältnisse der Mensen 258.
— mit Vertiefung in altchristlicher Zeit 259; in nachkarolingischer Zeit 266; mit Vertiefung und Bogenfries 269 f; Zweck der Vertiefung 276; Mensen mit Vertiefung im koptischen Ritus 277.
— Profilierung der Mensa in vorkarolingischer und karolingischer Zeit 279; im späteren Mittelalter 280; in der Renaissance und dem Barock 282; Löcher in den Seiten der Mensa 283; ihr Zweck 283 f.
— dekorative Ausstattung der Oberfläche der Mensa 284; der Seiten 285.
— mit Weihekreuzchen 288; mit Inschriften 299 f; mit eingeritzten Namen 305 f.
— Unverletztheit 308; Einheit nach heutiger Vorschrift 310; im Mittelalter 310 f; Unbeweglichkeit 314.
Mensagrab, Alter und Verbreitung 592 f; Größe 595; Form 596.
merita = Reliquien 623.
Meßfeier im Weiheritus 666 685 687 689 717 f.
— nach protestantischer Auffassung 1; nach katholischer Lehre 2; nach der Lehre der Riten des Ostens ebd.
Michael, Darstellung des hl. II, 482.
Minister der Altarweihe, im Westen 674; in den Riten des Ostens 675.
minus altare = Nebenaltar 36.
Misericordienbild II, 452.
mobile altare = Tragaltar 40.
Monogramm Christi 351.
Mörtel, geweihter 603.
Moses mit der ehernen Schlange 505.
mos gallicanus, romanus 743.
Mühle, heilige II, 507 f.

Nachsymbolik 755.
Namen, auf der Mensa 305; auf dem Sigillum 605; auf Weihecedulä 633; auf einem Reliquienbehälter 645; ihre Bedeutung 307 633.
— des Altares, in der Hl. Schrift 21 f; bei den Römern und Griechen 22 f; bei den Vätern und vorkarolingischen Schriftstellern 25 f; in nachkarolingischer Zeit 32 f; Sondernamen 34 f.
— des Tragaltares 37 f.
— des Reliquiengrabes 549 f; der Reliquien 621.
— der Altarbekleidung II, 9 f; ihres Überhanges 78 f; der Behänge des Überhanges 84 f.
— der Altarvelen 139 f.
— der Altarstufen 181.
— des Ciboriums 189 f; des Baldachins 270.
— des Retabels 283; der Wandbehänge über dem Altar 535 f.
— des Behälters der Pyxis mit dem Allerheiligsten 593; seines Baldachins 616 f.
— der Altarschranken 650 f.
Naturstein als Material des altare fixum in altchristlicher Zeit 103; im Mittelalter 104; nach heutiger Vorschrift 101; Symbolik des Steines 107 115 751.
Nebenaltäre, Maße der Mensa 251 f; Alter 369; Ursache ihrer Einführung 369 f; große Zunahme im späteren Mittelalter 378; Veranlassung derselben 379; Verminderung in nachmittelalterlicher Zeit 383; Ort der Aufstellung 393 f; Art der Aufstellung 409 f.

Nebensepulcra 594.
nethercloth = Altarbekleidung II, 14 537.
Nebenpatron (patronus secundarius) 727 f.
Niello 494.
Nischenciborium, Form II, 248; Verbreitung 249.
Nischen im Blockaltar zur Aufbewahrung von Altargerät 237; Stelle und innere Einrichtung 237 f; Verbot durch nachmittelalterliche Synoden 238; zur Aufstellung von Meßampullen 239.
Nischenretabel II, 285 336 340 387 390.
Nothelfer, hl. vierzehn II, 494.

Oblaten als Bestandteil des Lustrationswassers 696.
opus anglicanum II, 53.
opus interrasile 495.
orbiculi = Zierbesätze der Altarbekleidung II, 45.
orfrois = Überhang der Altarbekleidung II, 78.
Ostung 414, 415, 417.
overcloth = Wandbehang über dem Altar II, 14 537.

palchen, beyhangende = Behangstreifen des Überhanges der Altarbekleidung II, 86.
palla = Altarbekleidung II, 12 24 f 29 f.
pallium = Altarbekleidung II, 11 24 f 30; = Baldachin 270; = Wandbehang 537.
Palmen 351.
Panagiae, Kapseln mit gesegnetem Brot II, 599.
pandz (pentes) = Behangstreifen des Überhanges der Altarbekleidung II, 85.
panis Domini, panis hordeaceus (Reliquien von der wunderbaren Brotvermehrung) 364 611 629.
pannus = Altarbekleidung II, 13; = Altarvelum 139; = Baldachin 270; = Wandbehang über dem Altar 536 f.
papilio = Baldachin II, 270.
Paradiesesflüsse 503.
paramentum (parement) = Altarbekleidung II, 14; = Überhang 78; = Wandbehang über dem Altar 536.
Paralleldarstellungen aus dem A. und N. Bund II, 247 f.
παραπέτασμα = Altarvelum II, 159.
parergium = Zierbesatz der Altarbekleidung II, 44.
parochiale (altare) 37.
parura = Überhang der Altarbekleidung II, 78.
Passionsdarstellungen 507; II, 114 457.
pastophorion = Sakristei II, 574.
patrocinia = Reliquien 622.
Patronus primarius, secundarius, s. Haupt-, Nebenpatron.
pavillon = Baldachin über dem Allerheiligsten II, 617.
pectoralia = Altarschranken II, 650.
Pelikan 352 502; II, 58 62 506.
pentes = Behangstreifen des Überhangs der Altarbekleidung II, 85.
pergula = Gebälk der Altarschranken II, 661.
periclisis = Besatz der Altarbekleidung II, 44.
περίστυλα = Säulen der Säulenschranken II, 664.
Perlenstickereien 496; II, 48.
petra (pietra) sacra = Tragaltar 42.
Petrusaltar, legendärer 56.
Pfauen 351.
φᾶρος = Altarbekleidung II, 21.
Phönix II, 58 71 506.
pierre d'autel = Tragaltar 37.
Pietà II, 452.
pignora = Reliquien 622.
Pilaster als Verzierung des Stipes 319.
Pilgerinschriften auf Mensen 305 f.
Piscina am Altarstipes 239.
plebania = Volksaltar 37.
plutei = Schrankenplatten II, 660.
Polychromie des Retabels im Mittelalter, des Steinretabels 410 f; des Holzretabels 411 f; des Rahmens, der Architekturen 412 f; des Bildwerkes 414 f; in nachmittelalterlicher Zeit 416 f.
postautel = Wandbehang über dem Altar II, 536.
potentia = Krummstab zum Aufhängen des Allerheiligsten II, 620.
praetexta = Überhang der Altarbekleidung II, 78.
Präfation im Ritus der Weihe des altare fixum 708; im Ritus der Portatilienweihe 733 f 735 737 739 741.
predella = Standstufe des Altares II, 181; = Untersatz des Retabels II, 322 324 332 335 337 f 343 348 375 378.
principale, princeps altare = Hochaltar 35.

Privatmessen, ihre Zunahme bringt Vermehrung der Altäre 375.
Privileg zum Gebrauch des Portatiles, Alter 77; numerische Zunahme 79 f; mit ihm verbundene Beschränkungen und mit ihm verbundene Vollmachten 81; Inhaber des Privilegs 81 f; Einschränkung der Verleihung des Privilegs 84 f.
privilegiatum altare 37.
Prophetendarstellungen 510; II, 128 446.
Propheten auf der Altarbekleidung II, 128.
protectum = Altarbaldachin II, 270.
Psalmen während der Salbungen im Ritus der Altarweihe 665 686 703.
Pseudoantependien 349.
Pyxis, eucharistische II, 605; Vorrichtung zum Aufhängen 619.

Quattuordecim Adjutores (Auxiliatores) II, 494.

Raphael, Darstellung des hl. II, 482.
Rechte Gottes 352 502.
regularis = Gebälk der Säulenschranken II, 661.
Reisekelche 438.
Reliquienaltar, Allgemeines II, 544; in der älteren Zeit 546 f; in der zweiten Hälfte des Mittelalters 555 f; in nachmittelalterlicher Zeit 572 f.
Reliquien, Begriff 610 621; sekundäre 610 613.
Reliquienbehälter, altchristliche 635 f; mittelalterliche und nachmittelalterliche: Bleikästchen 641; Behälter aus Zinn 641 f; Emailpyxiden 642; Behälter aus Edelmetall 642; Gläser 643; Behälter aus Ton oder Steingut 644; aus Marmor 644; aus Holz 645 f.
Reliquienciborium II, 259.
Reliquienerhebung und Reliquienzerteilung in altchristlicher Zeit im Osten 614; im Westen 615; zu Rom 616; im frühen Mittelalter 619.
Reliquienhandel 614, 616.
Reliquienkult bedingt Vermehrung der Altäre 373.
Reliquienrekondition im Ritus der Weihe des altare fixum, Stelle im Weiheritus 664 687 689 693 709 f; Einholen der Reliquien 664 687 689 711 f; Einlegen und Einschließen der Reliquien 664 687 689 712 f.
Reliquienrekondition im Ritus der Portatilienweihe 731 738 f 742.
— im griechischen Ritus der Weihe des altare fixum 646 648 f; der Antiminsionweihe 649.
Reliquienretabel II, 566 f.
Reliquienschränke II, 361.
Renaissanceprofilierung der Mensa 282.
repali = Wandbehang über dem Altar II, 538.
repositorium = Behälter für das Allerheiligste II, 607.
Retabel, Alter und Übersicht seiner Geschichte II, 277; kirchliche Bestimmungen 281 f; Segnung 282.
— Verbindung von Retabel und Altar, zeitlich betrachtet II, 283 f; örtlich betrachtet im Mittelalter und in der Renaissance 284 f; im Barock 285.
— Material: Metall II, 289 f; Elfenbein 300 f; Holz 302 f; Stein 307 f; Holz in Verbindung mit Stein 312 f.
— formale und stilistische Entwicklung in der Zeit des romanischen Stiles II, 319 f; der Gotik 321 f; der Renaissance 363 f; des Barocks 396 f; des Spätbarocks 403 f; des Klassizismus 407 f; des 19. Jahrhundert 408.
— Typen: Tafelretabel II, 319 321 365 374 383 388 396; architektonisch gestaltetes Retabel 333 f 365 f 374 f 385 389 398; Flügelretabel 345 f 376 384 388 399; Ädikuluaretabel 368 f 375 389 f 399.
— Polychromierung im Mittelalter II, 410 f; in nachmittelalterlicher Zeit 416 f.
— Bildwerk des Retabels, sein Verhältnis zum Rahmenwerk bzw. der Architektur II, 421 f; seine Beschaffenheit 422 f; Ikonographie des Bildwerkes 445 f; Inschriften 517 f.
Retabel, Entstehung 540 f.
Richtung des Altares nach heutigem Brauch 411; Richtung des Altars in vorkarolingischer Zeit 412; in karolingischer Zeit 414; in nachkarolingischer Zeit 415; in den Riten des Ostens 417.
ridellae (ridelles, rideaux) = Altarvelen II, 140.
Ringkrypten mit unterirdischer Confessio, Charakterisierung 568; Alter und Entstehung 569; ihre Verbreitung 570 f.

Rokokoprofilierung der Mensa 282.
römischer Ritus der Altarweihe 688 f; der Portatilienweihe 743.
rosa (rota) = Zierbesatz der Altarbekleidung II, 45.
Rosenkranzbilder II, 479.
Rundbogenfries auf der Oberseite vertiefter Mensen 269 f.

Saalfelder Schule II, 526.
sacrarium = Sakristei II, 574.
Sakramentsaltar, in vorkarolingischer Zeit II, 574; in karolingischer Zeit 582 f; in der zweiten Hälfte des Mittelalters 585 f; in nachmittelalterlicher Zeit 590.
Sakramentshäuschen II, 588.
Salbung des altare fixum mit Chrisam 682 689 701; mit Katechumenenöl und Chrisam 665 686 701 f; mit beiden hl. Ölen zugleich 703; der Ecken der Mensa 665 683 686 689 701 f; der ganzen Mensa 665 702; der Front des Altares 716; der Fugen an den Ecken 717; des Sepulcrums und Sigillums 664 689 714.
— der Portatilien mit Chrisam 735 f; mit Katechumenenöl und Chrisam 737 740 741; mit beiden hl. Ölen zugleich 741; nur in der Mitte 735 737 738; in der Mitte und auf den Ecken 739 740 741; des ganzen Steines 738 740 741; bei Abbetung der Antiphon Confirma 741.
— durch Bekreuzung 665 686 689 703 714 717 735; in Form der Buchstaben *A* und *Ω* 703.
Salz als Bestandteil des Lustrationswassers 664 686 695 f.
Samson 505.
sanctuaria = Reliquien 622.
Sarkophag als Altarstipes verwendet 121.
Sarkophagaltar, Alter und Entstehung 240; Heimat des Typus 241; Verbreitung in der Zeit des späten Barocks 242 f; formale, dekorative und stilistische Beschaffenheit 243 f.
Säulchen als Verzierung des Stipes 319.
Säulenschranken im Westen II, 661 f; im Osten 663 f.
scabellum = Standstufe des Altares II, 181.
Schacht des Bodengrabes 562.
Scheidung der Apostel II, 487.
schiltt = Behangstreifen des Überhanges der Altarbekleidung II, 85.
Schlußgebete bei der Altarweihe 686 689 717 f.
Schmelz (Email), Arten 494.
Schmerzensmann II, 451 f.
Schmerzensmutter II, 478.
Schräge als Mensaprofil 280.
Schränke im Retabel 240.
Schrankenplatten am Stipes 124.
Schutzmantelbilder II, 479.
secretarium = Sakristei II, 574.
Seelenwäger II, 482.
Segensspruch bei der Lustration 664 699 737 741; bei den Salbungen 665 f 689 704 714 717 736 f 739 f 741.
Seide als Material der Altarbekleidung II, 32.
senius altare = Hochaltar 34.
Sepulcrum (sepulcrum), s. Altargrab.
seralia = Fransen II, 79.
Siegel auf dem Altargrabverschluß 601.
Sigillum, s. Verschluß des Altargrabes.
Sippenbilder II, 492.
Skulpturen als Verzierung des Stipes, ornamentale 350; symbolische 351; figürliche 352.
Sockel antiker Statuen, als Altarstipes verwendet 121.
Sockel des Retabels II, 343 366 368 383 401.
Spangen, Verzierung der Behangstreifen des Überhanges II, 86.
Spiegel in den vertieften Feldern des Stipes 331.
Stabilität des altare fixum 45 f.
Stangen mit Ringen am Ciborium II, 144.
Stein als Material des altare fixum, heutige Vorschrift 101; in altchristlicher Zeit 102 f; im Mittelalter 104 f; Symbolik des Steines 107; in den Riten des Ostens 115.
— als Material des altare portatile, in vorkarolingischer Zeit 420 f; im nachkarolingischen Mittelalter 425 f; in der neueren Zeit 428 f; seine Beschaffenheit 430 f; Form 437 f; Größe 441.
— als Material der Leuchterbank II, 175; der Altarstufen 182.
— als Material des Ciboriums II, 200 204 214 f.
— als Material des Retabels im Mittelalter II, 307; in nachmittelalterlicher Zeit 316.
— der Altarschranken II, 659.

Stellung des Priesters hinter dem Altar, dem Volke zu gerichtet 411 f; vor dem Altar, vom Volk abgewendet 413.
στήθεα = Altarschranken II, 650.
Stifterbilder auf der Altarbekleidung II, 130.
Stipes des altare fixum, dekorative Ausstattung desselben im allgemeinen betrachtet 316.
— dekorative Ausstattung desselben im besonderen betrachtet, architektonische Motive, Fase, Kehle, Stäbchen 318; Kantonierung 318; Säulchen und Pilaster 319; vertiefte Felder, Blenden 324; Bogenblenden, Arkaturen 331.
— ornamentale Motive als Ausstattung des Stipes, Inkrustationen 344; Mosaik 345; Intarsien 347; Bossenwerk 348; Tonfliese, Antependienimitation 348; Skulpturen, ornamentale 350; symbolische 351; figürliche, im Mittelalter 352; in der Renaissance und dem Barock 357; Beziehung des Figurenwerkes zum Altar und zum Altartitel 361; Art der Anordnung des Figurenwerkes 362; Malereien 362; Inschriften 363 f; Wappen 367.
Stipesgrab, Alter 586; Stelle im Stipes 587; Größe 589; Form 590; Beschaffenheit 591; Stipesgrab mit Confessio 592.
Stuckmarmorinkrustationen als Verzierung des Stipes 345.
Stuckmarmorintarsien als Verzierung des Stipes 347.
Stuckornament auf Holzantependien II, 110 f 120.
Stuckretabeln II, 316 f.
subfrontale = Altarbekleidung II, 16.
superaltare = Tragaltar 41.
supertentorium (supratentorium) = Baldachin II, 270.
suppedaneum = Standstufe des Altares II, 181.
suspensio, Suspension, Aufbewahrung des Allerheiligsten durch Aufhängen über dem Altar II, 599 f.
Symbolik des Altares 750; typisch- dogmatische 750; typisch-repräsentative 751 f; tropologische (moralische) 753 f; anagogische 755; im MA. 241.
Symbolische Darstellungen als Schmuck des Altarstipes 351 f; des Portatiles 501 f; der Altarbekleidung II, 131; des Retabels 506 f.
Synagoge, Darstellung der 504; II, 131 503.

Tabernakel, Behälter zur Aufbewahrung des Allerheiligsten auf dem Altar II, 585 f 623 f.
tabernaculum = Behälter zur Aufbewahrung des Allerheiligsten II, 585 f; = Baldachin über dem Allerheiligsten 616.
table = Altarbekleidung II, 20; = Retabel 28; = Wandbehang über dem Altar 536.
Tabot, Name des äthiopischen altare portatile 518; Material und Verzierung 519.
tabula = Tragaltar 38 734; = Altarbekleidung II, 20; = Zierbesatz 45; = Retabel 282.
tabula signatoria = Sigillum des Sepulcrums 600.
tafelförmige Portatilien, Höhe 445; Füßchen 445; Vorzüge 446; Alter 446 f; noch vorhandene mittelalterliche Tafelportatilien 447 f.
Tafelretabel, seine formale Beschaffenheit II, 319 f 322; seine Innengliederung 320 322; seine Verbreitung in der Zeit des romanischen Stiles 319 f; der Gotik 322 f; der Renaissance 364 f; des Barocks 396 f.
Taube, eucharistische II, 608; Alter 609; Beschaffenheit 610 f; Bedeutung 613 f; Vorrichtung zum Aufhängen 614 f 619 f.
— Symbol 351; II, 112 116 131 448.
Taube, Symbolik, meist quellenmäßig nicht zu begründende frühchristliche II, 613.
Tauben in altchristlichen Quellen (Deutung auf Eucharistie für die vorkarolingische Zeit abzulehnen) II, 574.
telare = Gerüst zur Befestigung der Altarbekleidung II, 42.
τέμπλον = Bilderwand II, 651.
tentorium = Baldachin II, 270.
tetravela = Altarvelen II, 139.
textura = Altarbekleidung II, 19.
θώραξ = Altarschranke II, 650.
θυσιαστήριον, Gebrauch des Wortes in der Hl. Schrift 22; bei den Vätern 25 30; = Altarraum 34.
Tiersymbole auf den Retabeln der MA. II, 506.
Tischaltar, Formen desselben 125; nach heutiger Vorschrift 126; Alter 48 f 127

186 187f; durch Bildwerke und schriftliche Quellen bezeugt 127 f 187 f; Wiederaufleben in der Zeit der Renaissance und des Barocks 166 173 180 184.
Tischaltar, einstütziger: Alter u. Dauer seiner Verwendung 157; mit runder oder mehrseitiger Stütze 129 f; mit cippusförmigem Steinpfosten als Stütze 134; mit Säulchenbündel als Stütze 151; mit gemauerter Stütze 152.
— mit zwei Stützen 158; mit drei Stützen 159 f; mit vier Stützen 162 f; mit fünf Stützen 167 f; mit mehr als fünf Stützen 174 f.
— mit Hinterbau oder Wand als rückwärtiger Stütze 178 f; mit quergestellten Platten oder Mauern als Stützen 181 f.
— mit Konsolen als Stützen, Charakterisierung 183; im Mittelalter 184; in der Barockzeit 184 f; mit Volutenkonsolen 184; mit Würfelkonsolen 184; mit rechtwinklig gestellten Konsolen 185; mit schräg gerichteten 185; mit seitwärts angebrachten 185 f.
— in den Riten des Ostens 187 f; im syrischen Ritus 188; im armenischen 188 191; im griechischen 189 f.
Tische, liturg., der Katakombenmalerei 54.
Tonfliese als Verzierung des Stipes 348.
trabs = Gebälk der Altarschranken II, 661.
Tractatus de dedicatione ecclesiae 289.
Traditio legis, Darstellung der II, 220.
Tragaltar 37 f.
Tragaltarkelche 438.
τράπεζα, Gebrauch des Wortes in der Hl. Schrift 22; im klassischen Griechisch 23; bei den Vätern 26.
τραπεζοφόρον = Altarbekleidung im griechischen Ritus 92 523; II, 21.
trascoro, Front des spanischen Choreinbaues 401.
Triumphkreuz 405.
Tücher, hangende = Behangstreifen des Überhanges der Altarbekleidung II, 86.

Tugenden, Darstellungen 502 f; II, 131 511.
Überhang der Altarbekleidung, ursprünglich Besatz des Altartuches II, 75 f; vom Altartuch auf die Altarbekleidung übertragen 76 f; seine Umbildung auf der Altarbekleidung 77; Alter seiner Verwendung 77 f; Namen 78 f; Maße 79; Material 79; Ausstattung 79; Bildwerk als Schmuck des Überhanges 80 f; seitliche Behänge als Verzierung des Überhanges 84 f; Namen dieser Behänge 85.
Überhang der Altarvelen II, 143.
Ursymbolik 755.

velamen = Altarbekleidung II, 14.
velum = Altarvelum II, 139.
velum templi = Fastenvelum II, 152.
Verbrennen von Weihrauch auf der Mensa nach vollendeter Salbung im Ritus der Weihe des altare fixum 706; der Portatilienweihe 738 739 741.
Vergoldung des Retabels II, 413 f; Technik 416.
Veronikatuch II, 455.
Verschluß des Altargrabes, Namen 599; des altare fixum im Mittelalter 601 f; Material des Verschlusses 602; Material zur Befestigung des Verschlusses 603 f; Kreuzchen auf dem Verschluß 604; Verschluß des Sepulcrums der Portatilien 606; heutige Vorschrift betreffs des Verschlusses des Sepulcrums des altare fixum und portatile 526 603 607; Unversehrtheit des Verschlusses 526.
Vertiefte Felder als Verzierung des Stipes 324.
Vertiefung auf der Oberseite der Mensa 259 f; mit Bogenfries umrahmte Vertiefung 269 f.
vestimentum = Altarbekleidung II, 10.
vestis = Altarbekleidung II, 9 f 26 27; = Wandbehang über dem Altar 538.
viaticum altare 41.
Virgines capitales II, 493.
vleugel (vloegel) = Altarvelum II, 140.
vocabula (Reliquien) 623.
Volksaltar 405.
Vorbilder Christi 505; II, 130 446.
Vorhang = Altarbekleidung II, 18.
— bei der Reliquienrekondition vor dem Altar ausgespannt 687 713.
Vorsatztafeln, s. Altarbekleidung.

Waffen Christi (arma Christi) II, 506.
Wandbehänge als Ersatz des Retabels II, 534 f.
Wandmalereien als Ersatz des Retabels II, 530 f.

Wandretabel II, 284 336 342 387.
Wandschränke beim Altar 240.
Wannen, antike, als Altarstipes verwendet 122.
Wasserweihe im Ritus der Weihe des altare fixum nach heutigem Brauch 664; nach altgallikanischem Ritus 686; nach karolingisch-römischem 689; in den Weiheordines des späteren Mittelalters 695 f; im mittelalterlichen Ritus der Portatilienweihe 738 741.
Weihe des altare fixum nach heutigem Ritus 663 f; ihr Alter 666 f; ihr Minister 674 f.
— in vorkarolingischer Zeit 676 f; ihre Hauptelemente in dieser: Lustration 678 f; Salbung 682 f; Benediktion 683; Reliquienrekondition 684; Meßfeier 685.
— in karolingischer Zeit: Erster Weihetypus 685 f; seine Heimat Gallien 687; zweiter Typus 688 f; seine Heimat Rom 691; Unterschiede zwischen den beiden Typen 692 f.
— in der zweiten Hälfte des Mittelalters, Verhältnis zu den beiden karolingischen Typen und Abhängigkeit von ihnen 694 f; Entwicklung: der Lustrationsritus 695 f; der Salbungsritus 701 f; die Konsekrationsgebete 707 f; die Reliquienrekondition 709 f; der Konfirmationsritus 716; die Schlußzeremonien 717.
— in den Riten des Ostens nach heutigem Brauch 744 f; in älterer Zeit 746 f.
Weihe der Altartafeln des syrischen, nestorianischen und koptischen Ritus 746 749.
— der Antiminsia des griechischen Ritus nach heutigem Brauch 746; in der Vergangenheit 747 f.
— der Portatilien nach heutigem Ritus 731; Abweichungen von dem Ritus der Weihe des altare fixum 731 f; mittelalterlicher Ritus: erster Typus 733 f; zweiter und dritter Typus 735 f; vierter Typus 736; fünfter Typus 738 f; sechster Typus 741 f.
Weiheinschriften an der Mensa 300 f; am Stipes 364 f; an der Wand 720 f.
Weihekreuzchen auf der Mensa des altare fixum 288; Alter 290; Verbreitung im späteren Mittelalter 291 f; Zahl 293 f; Größe 295 f; Ausführung und Form 296 f.
— auf den Portatilien 443 f.
Weiheurkunde im Altargrab nach heutiger Vorschrift 631; im Mittelalter 632 f; Inhalt 631 f; die Zehn Gebote und die Anfänge der Evangelien ihr aufgeschrieben 633; Namen ihr angefügt 633 f; Ersatz der Weiheurkunde durch das Siegel des Bischofs 634.
Weihrauchkörner im Altargrab, Zahl 629; Alter des Brauches 630; Bedeutung 630.
Wein als Bestandteil des Lustrationswassers 664 686 695 f.
Westchor mit zweitem Hochaltar 387 392.
Witwe bei den christlichen Vätern 30.
Witwe von Sarepta 505.
Wollzeug als Material der Altarbekleidung II, 34.
Wulst als Mensaprofil 282.

ὑπέρθυρα = Gebälk der Altarschranken II, 664.

Zahl der Altäre in vorkarolingischer Zeit 369; in karolingisch-ottonischer Zeit 377; im späteren Mittelalter 378; Verminderung in nachmittelalterlicher Zeit 383; in den Riten des Ostens 383.
Zellenschmelz 494.
Zentralbauten der vorkarolingischen und karolingischen Zeit: Platz des Hauptaltars 390.
Zierbesätze der Altarbekleidung II, 44 f.
Zierplättchen als Schmuck der Altarbekleidung aus Zeug II, 50.
Zierscheiben der Altarbekleidung II, 45.
zona = Randbesatz der Altarbekleidung II, 44.
Zunftaltar 37.
Zwölfboten, s. Apostel.
Zyklen aus Christi Passion 507; II, 456; aus Christi Leben 507; II, 126 465; aus dem Leben Marias II, 127 469 f.

REGISTER

über die hauptsächlichsten besprochenen Denkmäler, nach ihren Standorten geordnet.

Die mit Stern bezeichneten sind abgebildet.

(Rücksicht auf den verfügbaren Raum zwang, von einem erschöpfenden Standortsregister abzusehen. Die nicht geringe Mühe, das nachfolgende Register zusammenzustellen, hat in höchst dankenswertem Entgegenkommen Herr Günther Koch auf sich genommen.)

Aachen, Münster: Blockaltarreste aus dem 9. Jhrhdt. I 227. — Einstige Reliquienaltäre II 565. — Edelmetallantependien II 97.

Aarhus, Domkirche: Altarbaldachin II 265. — Altarschrein II 478, 525. — **Predellaflügel mit Fürbittbild* II 452, 454.

Abbeville, St. Paul: Marienretabel II 470. — St. Wulfran: **Renaissanceretabel* II 387.

Admont: **Tafelportatile* von 1375 I 454.

Affeln (Westfalen): Fläm. Flügelretabel II 474, 500.

Aix-en-Provence, Kathedrale, **3stütz. Tischaltar* I 159. — Flügelretabel des Nicolas Froment II 347, 437. — **Nischenretabel* II 285, 336, 438, 452, 523. — Museum: **Altchristl. Sarkophag als Altarstipes* I 122. — **Altarstipes des 7. oder 8. Jhrhdts.* I 137. — **Altarstipes in Henkelvasenform*, 12. Jhrhdt. I 142. — **Mensa von Auriol* I 246, 286.

Albaek (Jütland): **Tischaltar* I 134.

Altbunzlau (Böhmen), Peterskirche: Ciborium II 236.

Altenberg b. Wetzlar: **Geschnitztes Reliquienretabel* II 303, 568.

Altenryf (Schweiz): **Tischaltäre* I 151, 152.

Altenstadt (Oberpfalz): **Retabel* II 397.

Altmünster ob der Enns, Allerheiligenkapelle: Retabel II 371, 376.

Amiens, Kathedrale: Euchar. Taube (noch im Gebrauch) II 612, 619. — Museum: Euchar. Taube II 610.

Anagni, Kathedrale, Krypta: **Blockaltar* I 232. — Capella Gaetani: **Blockaltar* I 233. — 2 mit Bildwerk bestickte ma. Antependien II 62. — **Ciborium* des Hochaltares II 224.

St-André-lès-Troyes (Aube): **Renaissanceretabel* II 385, 472. — **Tabernakel* II 588.

Angers, Kathedrale: Ehem. Reliquienaltäre II 560. — Bischöfliches Museum II 305. — Sammlung de Farcy: **Antependium* mit röhrenförm. Schmelzperlen bestickt II 50.

Annaberg, St.-Anna-Kirche: Retabeln II 371.

Antibes: **Tischaltar* I 140.

Apt, Kathedrale: **Hochaltar* I 320.

Aquileja, Basilika: Hochaltarmensa I 291. — Dom: **Ciborium* II 236. — **Seitenaltarretabel* II 310, 323. — Altarschranken II 661.

Ardre (Schweden): Retabel II 342.

Arezzo, Dom: **Hochaltar (Reliquienaltar)* II 556. — **Kastenaltar* I 209. — **Hochaltarretabel* II 310, 342, 343. — Terrakottaretabel des Andrea della Robbia II 449. — S. Domenico: **Blockaltar* I 320. — Capella Dragomani, **Halbciborium* II 243. — S. Francesco: Halbciborien II 244. — S. Maria in Gradi: Retabel des Andrea della Robbia II 369.

Argentona bei Mataró (Prov. Barcelona): Retabel II 338.

Arras: **Ehemaliger Hochaltar* d. Kathedrale I 176; II 145, 620. — Ehemaliger Reliquienaltar II 560.

Ascoli-Piceno, Kathedrale: Palliotto II 103.

Ashbourne, Derbysh.: **Altarweiheinschrift* I 724.

Assisi, S. Francesco: **Hochaltar der Unterkirche* I 177. — **Blockaltäre* I 233. — **Mit Blenden ausgestattete Altäre* I 326. — Gewebtes Antepend. II 63. — Überhang II 82.

Astel bei Burford (Oxford): Tischaltar I 180.

Asti, S. Pietro, Baptisterium: **Altarfrontplatte* I 355.

Atri, Dom, Aquavivakapelle: Halbciborium II 245.

Augsburg, Dom, Katharinenkapelle: Steinretabel II 372. — Dommuseum: Portatilien I 430. — **Tragaltärchen* aus Öttingen I 451. — *Portatile v. 1417* I 443. — **Portatile v. 1497* I 443. — **Portatile*, Rahmen mit waffelartig gemustertem Eisenblech überzogen I 456. — **Kastenportatile v. 1701* I 466. — **Reliquienbehälter* I 641, 642. — St. Ulrich: Deglers Retabeln des Hochaltares und der beiden Seitenaltäre II 373. — Schneckenkapelle II 373. — (Ehemaliger Besitz:) 4 vela quadragesimalia II 156.

Augustusburg (Sachsen), Schloßkirche: Retabel II 374, 376.

Auriac-Xaintrie (Corrèze): **Krummstab* z. Aufhängen d. Allerheiligsten II 621.

Aurion (Oise), Pfarrkirche: **Retabel* II 347, 461.

Auxerre, Museum: Retabel aus der Abtei Crisenon II 471.

Avellino, Abtei Monte Vergine: Altarciborium II 223.

Avenas (Rhône), ehemalige Klosterkirche: **Altar* mit figürl. Schmuck I 354.

Avignon, Notre-Dame-des-Doms: Fragmentierter Altar I 320. — St-Pierre: Retabel II 386. — Ehemaliges Marmorretabel des Hochaltares der Zölestinerkirche (Mittelstück in St-Didier erhalten) II 385. — Museum: **(Tisch)altarstipes* I 131.

Avila, S. Vicente: Ciborium II 237.

Azpeitia, Martinskapelle der Pfarrkirche II 340.

Bagnocavallo bei Ravenna, S. Pietro della Pieve: **Blockaltar* I 223.

Bamberg, Dom: Retabel in der Sepultur II 487. — Domschatz: **Altarförmige Portatilien* I 477, 482.

Barcelona, Kathedrale: **Hochaltarstütze* I 130. — **Tischaltar der Krypta* I 130. — Hochaltarretabel II 340. — **Reliquienaltar der Krypta* II 558 und der Kapelle des hl. Raymund von Peñaforte II 558. — Museum: **Antependien* mit Relief aus Kreidestuck II 120. **Bemalte Holzantependien* II 110, 111. — **Altarciborium* mit Zeltdach II 223. — 3teiliges bemaltes Holzretabel II 328. — **Altarbaldachin II 262.* — Slg. Amatler, Bemaltes Retabel II 302. — Slg. Plandjura: Altarbaldachin II 262.

Bari, S. Niccola, Krypta: Kastenaltar I 200. — Palliotto d. Nik.-Altares der Krypta II 107. — **Altarciborium* mit Pyramidendach II 223.

Barletta, S. Andrea: **Reliquienretabel* II 573. — S. Maria Maggiore: **Ciborium* II 226. — S. Sepolcro: **Eucharist. Taube* II 610. — **Bewegliches Emailtabernakel* II 624.

Basel, Histor. Museum: 2 Relieftafeln aus dem Münster I 357, Anm. — Gobelinantependien II 74. — Retabel des Ivo Striegel II 478.

Bastia, Friedhofskapelle: **Tischaltar I* 144.

Beaulieu (Corrèze): **Krummstab* zum Aufhängen des Allerheiligsten II 621.

Beaune (Côte-d'Or), Hospital: Retabel II 347.

Beauvais, St-Etienne: Wandretabel II 336.

Beifang b. Werne (Westfalen): Fastentuch II 158.

S. Benedetto a Settimo bei Pisa, Alabasterretabel II 473.

Berchtesgaden: Kupferverg. Antepend. von 1735 II 108.

Bergen, Museum: ma. bemalte **Holzantependien* II 113. — Fragm. ma. Metallantepend. II 100, Note 51. — **Altarbaldachin* II 263.

Berlin, K. Gew.-Mus.: **Portatile* I 482. — Staatsbibliothek: Ordo Sigiberts v. Minden II 39, 40.

Bern, Histor. Museum: **Antependien* II 60, 61. — **Überhang* II 81.

Berven (Finistère): Retabel II 384.

Berville (Oise): Altarbaldachin II 263.

Besançon, Kathedrale: **Runde Mensa* I 246.

Besigheim (Württemberg), Stadtkirche II 354.

Bibbiena, S. Maria del Sasso: Ciborium II 237.

Bielefeld, Nikolaikirche: Retabel II 459, 460.

Blaubeuren, Margaretenkapelle: Der verschwundene **dreifüß. Tischaltar* und sein verfehlter Ersatz I 160. — Kastenaltar I 219. — **Altarstufen* II 180. — Flügelretabeln II 478.

Bolea (Huesca), Pfarrkirche: **Sebastianusretabel* II 330. — Tabernakelanlage II 636.

Bologna, S. Domenico, Dominikusaltar II 556. — S. Giovanni in Monte: **Tischaltar* I 170. — S. Maria dei Servi: Predella mit Tabernakel II 488, 494, 641. — S. Martino Maggiore: Altarretabeln II 369. — S. Pietro vecchio: **Tischaltar* I 164, II 551.

Bolsena, S. Cristina: Ciborium II 204.

Bönnigheim (Württemberg): Lettner II 255. — Retabel II 354.

Borbjerg (Jütland): **Holzantepend.* mit Schnitzwerk II 121.

Bordeaux, St-Michel: *Retabeln* II 286, 336, 387. — St-Seurin, Krypta: **Reliquienaltar* II 551.

Borgo San Sepolcro, S. Francesco: **Tischaltar* I 177.

Boslunde (Dänemark): **Retabel* II 504.

Bouilly, Pfarrkirche: **Renaissanceretabel* II 386.

Bourges, Berry-Museum: **Tabernakel* II 588.

Bozen, Franziskanerkirche: Marienretabel II 476. — Johanneskirche: Retabel II 442.

Braine-le-Comte: **Hochaltarretabel* II 381.

Braunau (Oberösterreich), Pfarrkirche: Retabel II 446.

Braunschweig, St. Blasius (Dom): (Bronze-)Altar I 126. — Museum: Lwd.-Antependium, 15. Jhrhdt., II 33. Überhänge II 83. — Retabel des Kurt Borgentrik II 478, 525, 632.

Brauweiler b. Köln, ehemalige Abteikirche: **Hochaltar* I 322. — Roman. **Steintafel,* heute Retabel des Marienaltares II 308. — **Antoniusaltarretabel* II 372, 375, 527. — Michaelsaltarretabel II 372.

Breisach, Münster: Lettneraltäre II 255. — **Retabel* II 351, 354, 476, 479.

Brescia, S. Francesco, Halbciborium II 244. — S. Maria delle Grazie: Nebenaltar I 324.

Bretagnolles (Eure): Altarbaldachin II 263.

Brou bei Bourg (Ain), Notre-Dame: **Lettner* II 255. — **Marienretabel* II 311, 335, 471.

Broughton Castle b. Banbury (Oxford): Konsoltischaltar I 184.

Brügge, St. Sauveur: **Altarschranken* II 659, 665. — Bürgerhospiz: **Antependien* II 74.

Brünn, Minoritenkirche: Silberantepend. II 108.

Brüssel, Gudulakirche: Retabel der Kapelle des Chorhauptes II 382. — Musée du Parc du 50aire: **Portatile aus Stavelot* I 483. — Deckel eines Tragaltärchens I 488. — **Antependium aus Rupertsberg* b. Bingen II 55. — **Antepend. aus der Abtei zu Grimbergen* II 70. — Überhang II 81. — **Retabel mit hl. Sippe* II 493. — Marienretabel aus Pailhe II 475.

Burgos, Kathedrale: **Altarbaldachin* II 266. — Annakapelle: **Retabel* II 306, 330, 446, 488, 498. — Theklakapelle: **Retabel* II 399, 404. — S. Gil: **Nischenretabeln* II 286, 306, 340, 390, 469, 486, 488. — S. Lesmes: Nischenretabel II 340. — S. Nicolás: **Hochaltarretabel* II 341, 486, 496. — Metallretabel in S. Domingo de Silos II 293, 451. — Kartause Miraflores: Retabel mit seltener Dreifaltigkeitsdarstellung II 450. — Museum: **Metallretabel des 13. Jhrhdts. aus dem Kloster Silos* II 293, 451. — Zweizoniges Retabel mit (nurmehr) 6 Szenen II 327.

Bussi (Prov. Aquila), S. Pietro ad Oratorium: **Ciborium* II 224.

Buxtehude: Flügelschrein II 523. — Tabernakelanlage II 631.

Camborne (Cornwallis): **Altarmensa* I 106, 303.

Campil (Südtirol), St. Martin: Flügelschrein mit seltener Dreifaltigkeitsdarstellung II 450.

Caorle (Lagunen v. Venedig), Dom: Silberretabel II 298.

Carden a. d. Mosel, ehemalige Stiftskirche: Retabel mit Terrakottafiguren II 315.

Carpiano: Hochaltar I 356.

Carrières-St-Denis (Seine-et-Oise): **Steinretabel* II 308, 470.

Castel Gandolfo, S. Tommaso, Hochaltarretabel (Bernini) II 397.
Castel S. Elia bei Nepi, ehemalige Abteikirche: *Ciborium* II 228.
Castiglione di Olona, Marmorretabel II 484.
Cattaro, Dom: *Ciborium* II 226. — *Retabel* II 297.
Cavertiz (Sa.): Retabel II 374.
Cesena, Kathedrale: *Retabel* II 367.
Chalautre-la-Petite: Retabel II 384.
Chaource (Aube): *Renaissanceretabel* II 385, 462, 486.
Chartres, Kathedrale: Portatile I 456.
Château-Thierry (Aisne): Antependium II 64, 539.
Chatillon-sur-Seine, St-Vorles: Hängetabernakel II 605, 608, 621.
Christiania, Slg. d. Univ.: Bemalte ma. Holzantependien II 115. — Holzantepend. mit Schnitzwerk II 121. — Altarüberdachung aus Aals II 263.
Chur, Dom: Flügelretabel II 372. — Luciuskirche: *Ringkrypta* I 580.
Churwalden (Schweiz): Hochaltarretabel II 526.
Cimitile bei Nola, Basilica dei Martiri und S. Caliono: *Blockaltäre* I 225, 239. — Wandmalerei oberhalb der Altäre II 531.
Cismar (Schlesw.-Holstein), frühere Klosterkirche: Retabel II 335, 569.
Città di Castello, Kathedrale: *Silberpalliotto* II 101.
Civate b. Lecco (Italien), S. Pietro in monte: *Altarciborium* II 220.
Cividale, Dom: *Silberfrontale* II 101. — S. Martino: *Kastenaltar* I 199, 365. — Museum: *Portatile* I 455.
S. Clemente al Vomano (Teramo): Ciborium II 227.
Cluny, ehemalige Abteikirche: *Raumanordnung* I 396. — Museum: Hochaltarmensa I 272.
Como, Kathedrale: Retabel des St. Abundiusaltares II 304, 366, 368, 488. — Passionsretabel II 451. — Piocisna I 239. — S. Abbondio: Schrankenplatte II 668.
Conques: Begoportatile I 450. — *St-Fides-Portatile* I 449.
Córdoba, Kathedrale: Antependien I 67. — Hochaltarretabel II 392. — S. Hipolito: *Hochaltar* I 350. — Mesquita: *Hochaltar* II 642. — *Nebenaltar* (mit Azulejosmosaik) I 349.
Cortona, S. Maria delle Grazie al Calcinajo zu Porta S. Agostino: *Halbciborium* II 245.
Coutances, Kathedrale: *Tischaltar der Marthakapelle* I 182.
Creglingen: *Retabel Tilman Riemenschneiders* II 355, 429.
Cremona, Dom: *Tischaltar* I 183. — S. Agostino: *Nebenaltar* I 324. — S. Marcellino, Lederantependium II 36. — Hochaltar II 266, 287.
Crozon (Finistère): *Renaissanceretabel* II 384, 500.
Curzola (Dalmatien): *Ciborien* II 226.

St. Daniel ober Auer b. Bozen: Retabel II 372.
Danzig, Marienkirche: Ma. Antepend. mit Überhang u. Anhängseln II 82, 86. — Alabasterretabel II 313. — Färberkapelle: Salvator-Triptychon II 451. — Reinolduskapelle: Altarschrein II 475.
Darmstadt, Landesmuseum: 2 tafelförmige Portatilien I 462. — Tragaltarförmiges Portatile aus d. Andreaskirche zu Köln I 475. — Ein zweites, dieses mit gravierten Darstellungen I 487. — *Retabel aus Siefersheim* II 352. — *Predella aus Wolfskehlen* II 451, 485.
Darstadt (Unterfranken): Hochaltarretabel I 373.
Deggendorf (Niederbayern), Gnadenkirche: Kastenaltar I 210.
St-Denis bei Paris: Steinretabel (12. Jahrhundert) II 308, 518. — Altarretabel der Muttergotteskapelle (14. Jahrhundert) II 437. — Reliquienaltäre II 559.
Diessen, ehemalige Klosterkirche: Retabel II 408.
Dijon, Museum: *Altarfront* aus der Sainte-Chapelle I 356. — *Renaissanceretabel* II 385, 465. — *Retabeln des Jacob de Baerze* aus der Kartause Champmol. II 346, 456. — Flügelretabel von 1391, ebendaher II 499.
Dinkelsbühl, St. Georgskirche: Altarciborium II 216.
Disentis, Abteikirche: *Retabel* II 372, 442, 527. — Agathakirchlein: Wandmalerei oberh. der Altäre II 553.

Doberan, ehemalige Zisterzienserkirche: *Hochaltarretabel* II 334, 359, 440, 447, 568. — *Heiligkreuzaltar* I 405. — Triptychon mit hl. Mühle II 507. — Triptychon des Fronleichnamsaltares II 511.
S. Domingo de la Calzada: Retabel II 392, 394, 395, 636.
Dornberg: Retabel II 321.
Dortmund, Marienkirche: *Mit Arkaturen belebter Altar* I 340. — Petrikirche: *Retabel* II 439, 454, 466.
Douai, N.-D.: Retabel aus der Abtei Anchin II 347, 449.
Dresden, Mus. d. Sächs. Altertums-Ver.: Lwd.-Antepend. aus Niedersteinach II 33. — Antepend. aus Pirna (14. Jahrhundert) II 56. — Überhang II 81.
Durham, Kathedrale: Ehemaliges Wandretabel II 472. — *Tragaltar des hl. Cuthbert* I 422.

Ebstorf (Hannover): Flügelretabel II 523. — Tabernakelanlage II 631.
Eger (Böhmen): Mit Korallen und Perlen besticktes Antependium II 50.
Eichstätt, Dom, Johanneskapelle: Retabel des Dompropstes Johs. v. Wolfstein von Loy Hering II 371, 443. — Pappenheimer Altar II 428. — Walburgakloster: *Kastenportatile* I 464 u. Tafel 99. — Tabernakel II 631. — Reliquienschrein II 565. — Eichstätter St. Georgsretabel Loy Herings, München, Nat.-Mus. II 372, 443.
Einen (Kr. Warendf., Westfalen): Retabel II 504.
Elne, Kathedrale: *Tischaltäre* S. 131, 141. — *Ehemalige Mensa des Hochaltares* I 272.
Engelberg: *Antependium des Abtes Walter* II 60.
Enn (Tirol), Schloß: Frühren.-Retabel II 372.
Erfurt, Dom: *Altarciborium* II 217. — Roman. Steintafel, heute Altaraufsatz, II 307. — *Hochaltar* I 218. — Magdalenenkapelle: Hochaltar I 218. — Ehemalige Dominikanerkirche: Retabel mit Sakramentshäuschen II 629. — Reglerkirche: Hochaltarretabel II 476. — Severikirche: Reliquienretabel II 568. — Thomaskirche: Retabel II 477.
Eslarn (Oberpfalz): Retabel II 397.
Essen, Münster: Reliquienretabel des Hochaltares (von Barthol. de Bruyn) II 570.
Ettal, Klosterkirche: *Tabernakel* II 649.
Everswinkel (Westf.): Hungertuch II 157.

St. Féliu d'Amont (Pyrén-Orient): *Tischaltar* I 159, 306.
Ferentino, Kathedrale, *Altarstipes* I 144. — *Ciborium* II 224. — S. Pancrazio: *Blockaltar* I 233.
Fiesole, Kathedrale: Retabel des Mino II 365. — *Sakramentsretabel* II 634.
Flensburg, St. Marien: Retabel II 374.
St-Florentin (Yonne): Wandretabel II 337. — Renaissanceretabel mit reichem italienisierendem Bildwerk II 386.
Florenz, Kathedrale: *Silberantependium* II 103. — Opera del Duomo: Antepend. des Kardinals Alex. Farnese II 71. — S. Ambrogio: *Nischenciborien* II 250. — S. Croce: *Della Robbia-Retabel* II 311, 365. — Cappella Pazzi bei S. Croce: Blockaltar I 236. — S. Lorenzo I 213, 323, 358. — S. Maria Annunziata: *Tischaltäre* I 158. — *Palliotto des Hochaltares* II 107. — Ciborium II 235. — S. Maria Novella: *Tischaltäre* I 167, 170. — *Retabel des Andrea Orcagna* II 343. — Or S. Michele: *Ciborium* II 231. — *Schranken* II 659. — S. Miniato: *Ciborium des Kreuzaltares* II 237. — S. Spirito: *Hochaltarciborium* II 238. — *Bemalte Antependien aus Holz* II 84, 119. — Sakramentsretabel II 634. S. Trinità, Dionysiusretabel II 369. Bargello: Überhang II 82. — *Hängepyxis* II 606. — *Euchar. Taube* II 608. — Bewegliches Emailtabernakel II 625. — Galleria antica: Retabel des Bernardo Daddi II 468. — *Lorenzettis Aufopferung im Tempel.* (Retabel) II 427, 468, 521. — *Cimabues Retabel* mit dem Bilde der thronenden, von Engeln umgebenen Gottesmutter II 323, 427. — *Giottos Madonna mit Engeln* II 427. — *Retabel, Schule des Fra Angelico* II 469. — *Retabel mit dem Baum des Lebens* II 323, 465. Retabel des Taddeo Gaddi II 324. — Magdalenenretabel, 13. Jhrhdt., II 497.

Museo degli Arrazzi: Antependium v. 1336, II 63, Überhang hierzu II 81. — Palazzo Pitti: Portatile I 456. — Uffizien: *Retabel des Lippo Memmi und Simone di Martino* II 468. — *Retabel des Gentile da Fabriano* II 342, 343. — *Retabel des Lorenzo Monaco* II 468. — *Retabel des Jacopo del Casentino* (Krönung Marias) II 468, 497. —
Fohnsdorf i. Steiermark: Retabel II 372.
Folgoet, Finistère: *Lettner* II 255, 665. —
Fontaine-l'Abbé: Retabel II 383. —
Freiburg i. Br., Münster: Hochaltar I 219. — Hochaltarretabel II 525. — Münsterschatz: 2 Portatilien I 455. — Münstermuseum I 641. — 3 Gobelinantependien II 74. — Rathaus: *Portatile* I 447, 449. — Städt. Museum: Gewirktes Antepend. II 73.
Freising, Dom: Maroltretabel II 371. — Ehem. Reliquienschreine II 567. —
Frickenhausen (Unterfranken): Hochaltarretabel II 374.
Friedberg, Hessen: Stiftskirche, Lettneraltar I 398. — *Lettnerciborium* II 257.
Fritzlar, Stiftskirche: Hochaltar I 219. — Bruchstücke e. bemalten Steinretabels, früher 14. Jhrhdt. II 309. — *Tragaltärchen* I 485. —
Fulda, Dom: *Gruftaltar* I 360. — *Silberantepend.* II 108. — Karoling. Altarfragmente v. Petersberge I 226, 303. — Peterskirche: Krypta, Liobagrab („Schreistein") II 551.
Fumix (Ostfriesland): Altarbaldachin II 265.

Gandersheim: Kastenportatile I 465.
Gandía, ehem. Jesuitenkirche: *Retabel* II 399. — Stiftskirche: *Hochaltarretabel* II 306, 329, 469. — Casa del Santo Duque: *Reliquienretabel* II 573.
Ganthems (Schweden): Retabel II 341.
Gardelegen (Prov. Sa.), Marienkirche: Retabel II 486.
Gelnhausen, Stiftskirche: *Lettnerciborium* II 253, 670.
Gelting (Oberbayern): Retabel II 433.
Genhofen b. Stiefenhofen (Schwaben): Flügelschrein II 526.
Genua, Dom: *Nischenciborien* II 250. — Johanneskapelle: *Ciborium* II 236. — S. Ambrogio: *Hochaltar* I 323. — *Tischaltar* I 158. — *Kastenaltar* I 211. — S. Maria di Carignano: *Halbciborium* II 246. — Museo Bianco: Spätgot. Nicolaus v. Tolentino-Retabel II 498.
Gerbstedt (Prov. Sa.): Flügelretabel II 349.
St-Germer (Oise): *Mit Arkaden belebter Altar* I 333.
Gerona, Kathedrale: *Hochaltarciborium* II 233. — *Mensa des Hochaltares* I 271. — Tischaltäre I 136. — Antependien II 66. — Metallretabel II 297. — Helenakapelle: Nischenretabel II 390. — S. Feliú: Antependium II 66. — *Retabel des Hochaltares* II 306, 338, 469, 486. — Reliquiensarkophag des Hochaltares II 558. — Tischaltar I 172.
Gerresheim, Stiftskirche: *Hochaltar* I S. 322.
Gheel b. Antwerpen, Ste-Dymphna: Reliquienaltar II 563. — Retabel II 310, 438, 459.
S. Gimignano, S. Agostino: *Retabel des Benedetto da Majano* II 366, 498, 557. — Stiftskirche: *Reliquienaltar* der hl. Fina (von Benedetto Majano) II 55. — Palazzo comunale: *Retabeln des Taddeo di Bartolo* II 323, 497, 324, 468.
M.-Gladbach, Stiftskirche (Krypta): *Mit Arkaturen belebter Altar* I 339. — *Portatile* I 480.
Gleichenberg, Steiermark: Franziskanerhospiz, Retabel II 373, 376. — Tabernakel II 642.
Glogau, Dom: Lederantependien II 36.
Gnesen, Dom: Ciborium II 240.
Görlitz, St. Annakirche, Flügelretabel II 478.
Goslar, Neuwerkskirche: Lettnerciborium II 259. — (Museum:) *Krodoaltar* I 114.
Göttweig, Stift: Eucharist. Taube II 609.
Grado, Dom: *Silberretabel* (Antependium) II 104. — *Reliquienbehälter* d. 6. Jhrhdts. I 637.
Granada, Capilla Real: Flügelretabeln II 388, 573. — S. Jerónimo: *Retabel* II 392, 465.
Gries b. Bozen, Pfarrkirche: Spätma. Altarfrontale mit Schnitzwerk II 122.
Grönau b. Lübeck: *Retabel* II 440, 458.

Guarda (Nordportugal) Kathedrale: Retabel II 395.
Guardiagrele (Chieti), S. Maria Maggiore: *Halbciborium* II 244. — Krypta: *Tischaltar* I 180.
St-Guillem-le-Désert: *Mensa* I 268, 329.
Gurk, Dom, (Krypta): *Tischaltäre* I 165. — Fastentuch II 157.
Güstrow, Dom: Hochaltarretabel II 459. Pfarrkirche: Passionsretabel II 459, 460.

Haimpertshofen (Oberbayern): Hochaltarretabel II 373.
Haindling, Pfarrkirche: *Retabel* II 324.
Hal, St. Martin: Früheres Hochaltarretabel II 382.
Halberstadt, Dom: *Antependium mit farbigen Schmelzperlen* II 49. — Antependium-Überhang (13. Jhrhdt.) II 76. — *Predella mit Tabernakel* II 349, 632. — Raphonsches Triptychon II 520, 526. — Liebfrauen: Ciborium II 232.
Hald, Dänemark: *Retabel* II 359.
Hamburg, Jakobikirche: Flügelschrein des Küperamtes II 449.
Hamersleben, Klosterkirche: *Altarciborium* II 214.
Hannover, Kestner-Museum: *Antependien aus schwarzem Tuch* II 34. — *Antependien-Überhang* II 76. — Eucharist. Taube II 604. — Zylinder-Hängepyxis II 606. — Provinzial-Museum: Tragbares Tabernakel II 626. — Welfenmuseum: Lwd.-Antepend. II 33. — Woll-Antepend. II 34. — *Antepend. mit Perlen* (figürl. u. Ornament-Darstellungen) II 49. — Antepend. aus Kloster Isenhagen II 50. — Antepend. mit Krönung Mariae (Niedersächs., 14. Jhrhdt.) II 57. — Antepend. aus rotem Tuch, ornamental bestickt II 69. — Antep.-Überhang II 76. — Göttinger Retabel mit hl. Mühle II 486, 507, 512, 524, 520, 522. — Flügel d. Lüneb. Goldenen Tafel II 520. — Triptychon mit den Geboten Gottes II 505. — Retabeln des Hans Raphon II 478.
Heilbronn, kath. Pfarrkirche: *Altar* I 323. — Kilianskirche: Hochaltar II 478. — *Predella* II 452, 493.
Heiligenblut, Kärnten: *Retabel* mit Veronikabild II 455.
Heiligenstadt, Liebfrauenkirche: *Retabel* II 352.
Heilsbronn, ehem. Klosterkirche: Hochaltarretabel mit Gregoriusmesse II 454. — *Retabel* II 355, 358.
Hellefeld b. Arnsberg: *Hungertuch* II 158.
Helmstedt, Marienbergerkirche: *Lwd.-Antependien* II 33. — Gewirktes Antependium II 73.
Herford, Münsterkirche: *Ehem. Kreuzaltar* I 328. — Nischenciborium II 249. — Bergerkirche: *Hochaltarretabel* II 334, 567.
Hildesheim, Dom: *Ehem. Kreuzaltar* I 203. — Domschatz: *Kastenportatile* I 463. — *2 altarförmige Tragaltärchen* I 476. — *Tragaltarkelche* I 438. — *Silberantependium* II 106. — Magdalenenkirche: Antepend. II 108. — St. Michael: Antependium II 56. — Museum: Antependium mit stehender Madonna, 15. Jhrhdt., II 58. — Hildesheimer Portatile im Viktoria und Albert-Museum, London I 452. — Hildesheimer Antepend. im Viktoria u. Albert-Mus., Ldn. II 58.
Hirzenhain, Hessen, ehem. Augustinerkirche: Lettner II 254.
Huesca, Kathedrale: Hochaltar I 173. — *Hochaltarretabel* II 330, 332, 486, 636. — Bemaltes Holzretabel II 328.
Hiirup (Schlesw.-Holst.): Retabel mit Dreifaltigkeitsdarstell. II 450.

Iciar (Alava), Wallfahrtskirche: *Retabel* II 392, 637.
Imola, S. Maria del Piratello: Ciborium II 235.
Impruneta b. Florenz, S. Maria: *Retabel* II 343, 452, 468.
Indersdorf (Oberbayern), Pfarrkirche: *Nebenaltar* mit Heimgang Marias am Stipes I 363.
Ingolstadt, Frauenkirche: Hochaltarretabel II 372, 480. — Feselenretabel II 371.
Innsbruck, Pfarrkirche zu Wilten: Ciborium II 241. — Ferdinandeum: Altchristl. *Reliquienbehälter*

aus S. Zeno I 638. — Retabel aus Schloß Annaberg II 372.
Isenhagen (Hann.): Retabel mit Dreifaltigkeitsdarstellung II 450.
L'Isle-Adam, (Seine-et-Oise): Retabel II 383, 462.

St. Jakob bei St. Paul, Kärnten: Flügelretabel von 1535 II 512.
St. Jakob im Vilnößtal, Tirol: Retabel II 442.
Johannishögl (BA. Berchtesgaden): Retabel II 371.
Jütland: **Metallantependien* kleiner Kirchen II 98, 99.

Kalkar, Pfarrkirche: **Retabeln* II 350, 351, 359. 372. 378, 428, 429, 430, 446, 458, 476, 501.
Kamp (Niederrhein), Kloster: **Antependium* II 57.
Karthaus im Schnalstal, Annakirche: Retabel II 372.
Kastl bei Amberg, ehemaliges Ben.-Kloster: Angebl. Steinretabel II 307.
Kerdévot, Finistère: Marienretabel II, 471.
Kiel, Nikolaikirche: Retabel II 447. — Thaulow-Museum: Altarschrein aus Eckernförde II 494.
Kirbach (Baden): Fläm. Retabel II 519.
Kirchlinde (Westfalen): Fläm. Retabel II 439.
Klagenfurt: Portatile der Kapelle des Gurkerhofes I 452. — Portatile aus Guttaring I 457.
Klosterneuburg: Emailretabel II 296, 448.
Koblenz, S. Castor: **Metallretabel* (jetzt Paris, Cluny-Mus.) II, 291, 319, 518.
Köflach: Steierm. Retabel II 479.
Kölner Kirchen: Wandmalerei oberhalb der Altäre II 532. — Dom: **Hochaltar* I 340. — Antependien des 16. Jhrhdts. II 71. — **Sogenanntes Clara-* (Tabernakel-) *Retabel* II 570, 627. — **Flügelretabel des Meisters Stephan* II 353. — St. Gereon: **Mit Blenden belebter Altar* I 326. — Krypta: Hauptaltarretabel II 372, 375. — Reliquienaltäre in spätma. Zeit II 564. — Ehemalige Jesuitenkirche: Hochaltarretabel II 374. — St. Kunibert: **Hochaltar* I 321. — **Steinretabel* II 309. — St. Maria im Kapitol: Portatile I 481. — Maria-Himmelfahrts-Kirche: **Antepend.* II 72. — St. Severin: Reliquienaltar II 564. — **Ringkrypta* I 583. — St. Ursula: Reliquienaltar II 564. — K. Gew.-Mus.: Schnütgen-Slg., Reliquienbehälter I 641. — **Metallretabel aus St. Ursula* II 292, 323. — Privatbesitz: Altarschreinflügel aus Linnich mit Armenseelenbild II 504.
Komburg bei Schwäb.-Hall, ehemalige Abteikirche: Kupfervergold. Antepend. II 97.
Konstanz: Wandmalerei an Retabelstelle über dem Altar der oberen Sakristei II 532. — Tischaltar daselbst I 166.
Kopenhagen, Nat.-Mus.: **Tischaltar aus* dem 12. Jhrhdt. I 166. — **Metallantependien* II 98, 99. — **Bemalte ma. Holzantependien* II 115. — **Retabel aus Engestofte* II 479, 507. — **Retabel aus Lisbjerg* II 291, 518. — **Retabel aus Odder* II 292. — **Alabasterretabel aus Munkathveraa auf Island* II 313, 440, 473. — **Eucharist. Taube* II 610, 614.
Krakau, Dom: **Silbernes Flügelretabel* II 300, 372. — St.-Stanislaus-Ciborium II 238. — Frauenkirche: Marienschrein des Veit Stoß II 475.
Kranenburg (Niederrhein): Fläm. Retabel II 519.
Krenstetten (Niederösterreich): Altarschrein II 452.

La Chapelle-St-Luc (Aube): **Renaissanceretabel* II 385, 472.
La Coruña (Santiago): **Tischaltäre* mit antiken Arae als Stipes I 121.
La Ferté-Bernard (Sarthe): Alabasterretabel II 473.
Laibach, St. Peter zu Dvor: Ciborium II 236.
Landshut, Heiliggeistkirche: **Mit Blenden belebter Altar* I 328. — Tabernakelanlage II 631. — St. Martin: **Hochaltar* I 341. — Hochaltarretabel II 524. — **Tabernakelretabel* II 627. — Kloster Seligental: Holzantependien II 117.
Larchant (Seine-et-Marne): Wandretabel II 337.
La Selle (Orne): Alabasterretabel II 473.
Lauenstein (Sachsen): Retabel II 374.
Lautenbach (Baden): Lettner II 254.

Lavaur (Tarn): Kapelle des ehemaligen Kleinen Seminars: *Mensa* I 287.
La Verna: Terrakottaretabel des Andrea della Robbia II 365.
St-Léau: *Retabeln* II 381, 475.
Lecce, Kathedrale: *Halbciborium* II 246. — Il Gesù: *Stuckretabeln* II 316, 399, 402.
Leifers (Tirol), Peterskapelle: Retabel II 511.
Le Mans, Heimsuchungskirche: *Retabel* II 400. — N. D. de la Couture: *Retabeln* II 400.
León, Kathedrale: Retabel II 330. — Museum v. S. Marco: *Geschnitztes Retabel* II 305, 328.
Lequeitio (Viscaya), Stiftskirche: *Hochaltarretabel* II 286, 306, 339, 469. — Baldachin II 265.
Lérida, S. Lorenzo: Hochaltarretabel II 338. — St. Luciaretabel II 338. — Ursularetabel II 327. — Sakristeiretabel II 327. — Museum: *Bemaltes Holzantependium* II 112.
Lette: Portatile I 487.
Lichtenstern bei Löwenstein (Württemberg), ehemalige Zisterzienserinnenkirche: *Altar* I 319, 328.
Liesa (Huesca), Eremita de Nra. Señora del Monte: Retabel II 389.
Lille, Archäol. Mus.: *Antependium aus Noyelles* II 65.
Limburg, Dom: *Ehemaliges Altarciborium* II 215.
Limoges, Privatbesitz: *Hängepyxis* II 606.
Linköping, Domkirche: Altar I 323. — Östergötlandsmuseum: Überhang, 14. Jhrhdt. II 82.
Lobeda (Sachsen-Weimar): Wandmalerei an Retabelstelle II 533.
Loccum (Hannover), ehemalige Zisterzienserkirche: *Geschnitztes Reliquienretabel* II 303, 350, 563.
Logroño, S. Maria de la Redonda: *Ädikularretabel* II 389. — Santiago: *Retabel* II 392.
Lombeek, Notre-Dame: *Marienschrein* II 353, 475.
London, Westminsterabteikirche: Bemaltes Holzantependium II 117. — Brit. Museum: *Fläm. Stundenbuch* II 153. — *Bedfordstundenbuch* II 267. — Nat.-Gal.: Altarvorsatztafel des Margaritone v. Arezzo II 118. — Viktoria- und Albert-Museum: Portatile aus Hiledsheim I 452. — Portatile aus Fonte Avellana bei Faenza I 484. — Hängepyxis II 606.
Loysta (Schweden): Retabel II 341.
Lübeck, Dom: *Heiligkreuzaltar* I 405, II 254. — Triptychon Bernds v. Orley II 449, 496. — *Retabel mit Einhornjagd* II 512. — Dommuseum: Schrein der Bruderschaft vom heiligen Leichnam II 428, 454. — *Retabel mit Jessebaum* II 446. — Heiliggeistspital: *Retabel mit Darstellung von Marias Schutzmantel* II 428, 479. — *Retabel mit Maria, der Rosenkranzkönigin* II 479. — Marienkirche: *Marienschrein* II 353, 475. — Museum: Geschnitzter Schrein mit hl. Lukas, die Muttergottes malend II 476.
Lucca, Dom: *Regulusretabel* des Matteo Civitale II 366, 557.
Ludesch (Vorarlberg), Martinskirche: Hochaltarretabel II 373.
Lund, Dom: Nischenciborium II 248.
Lüneburg, St. Johanniskirche: *Altarbaldachin* II 265.
Lüttich, Staatsarchiv: *Remaklusretabel Wibalds von Stablo* II 289.
Luxemburg, Quirinuskapelle: *Steintafel* (Retabel) II 308.
Lyngsö, Schonen (Schweden): Ma. Metallantependium II 100.
Lyon, Kathedrale: Portatile I 452. — Musée Hist. des tissus: Flandrisches Antepend. d. 16. Jhrhdts. II 70. — Ital. Überhang II 81. — *Altarrückbehang* (gesticktes Retabel) 15. Jhrhdt. II 539. — Palais des Arts: *Prudentiushs.* II 173.

Maastricht, St. Servatius: Angeblich rom. Altar I 323, II 307. — Krypta: Reliquienaltar II 552. — Portatile I 455.
Madrid, S. Andrés, Capilla del Obispo: *Retabel* II 392, 465. — Academia de Historia: Retabel aus dem Kloster Piedra in Aragonien II 345. — Museo Arqueologico: Retabel mit thronendem S. Dominikus aus S. Domingo zu Daroca II 427. — Englisches Marienretabel II 474.

Magdeburg, Dom: *Lettneraltar* I 215, 341, 398, II 258, 670. — Kastenaltar um 1300 I 366. — Nischenciborium II 250. — Nördl. Seitenschiff: *Retabel* II 322, 451.
Mailand, Dom: Antepend. d. 16. Jhrhdts. II 70. — Tabernakel II 640. — S. Ambrogio: *Palliotto* I 111, 112, 113, Tfl. 101. — *Ciborium des Hochaltares* II 219. — S. Eustorgio: Retabel des Drei-Königen- und des *Hochaltares* II 310, 343, 456, 457. — S. Fedele: *Altarbaldachin* II 269, 640. — S. Nazaro: Silberkasten des hl. Ambrosius, der älteste erhaltene Reliquienbehälter I 635. — Eucharist. Taube II 610. — Castello Sforzesco, Museo archeol. (com.): 2 Lederantependien II 36.
Mainz, Ignatiuskirche: *Sarkophagaltar* I 244. — *Ciborium* II 241. — St. Peter: *Ciborium* II 241. — St. Stephan: *Velensäulen* II 146.
Malaga, Kathedrale: *Trascoro mit Altären* I 398. — *Retabel im Chorumgang* II 330, 454.
Malborghet (Kärnten): Retabel mit Dreifaltigkeitsdarstell. II 450.
Malmont (Seine): Nischenretabel II 388.
Manresa, Stiftskirche: Antepend. des Florentiners Geri Lapi II 65. — *Altarvelensäulen* II 145. — Heiliggeistretabel II 435.
Mantua, S. Teresa: *Konsoltischaltar* mit seitwärts an das die Mensa rückwärts tragende Massiv angesetzten Konsolen I 185. — *Tabernakelaltar* II 647.
Marburg, Elisabethkirche: Hochaltar I 218. — *Hochaltarretabel* II 309, 334, 566. — *Heiligkreuzaltar* I 405.
St-Marcel-lès-Sauzet: *Altarstipes* I 139.
Mareuil-en-Brie: Passionsretabel II 462.
Maria Neustift b. Pettau (Steiermark): Altarciborium II 218.
Marienstatt, Zisterzienserabteikirche: *Reliquienretabel* II 477, 569.
Marissel bei Beauvais: *Retabel* II 347, 462, 486.
Marseille, Alte Kathedrale: Retabel II 384. — Museum Borély: *Mensa* aus St-Victor mit vertiefter Oberseite I 264, 285, 300.
Marville (Meuse): Ciborium II 233.
Mauer (Niederösterreich): Retabel II 372.
St-Maurice, Wallis: *Reliquienaltar* II 546.
Meißen, Dom: Triptychon mit Gregoriusmesse zwischen Armeseelenbildern II 504. — Hochaltar I 219. — Frauenkirche: Hochaltar I 219.
Melk: Kastenportatile I 462. — Altarförmiges Portatile I 474.
Merl bei Zell a. d. Mosel: Fläm. Altarschrein II 466.
Merseburg, Dom: Kastenportatile I 465.
Mettlach, Museum Villeroy und Boch: *Halbrunde Mensa* I 248.
Metz, Dom: Karoling. Mensa I 262. — Portatile I 455.
S. Miguel de Escalada: *Mensen mit Inschriften* I 303.
S. Miguel in Excelsis auf dem Aralar (Navarra, Spanien): *Limousiner Retabel* II 293.
Minden, Dom: Geschnitzte Retabeln (nun Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin) II 303, 477.
Minerve bei St-Pons, Hérault: *Mensa* I 263.
Modena, Dom: Kastenportatile I 464. — Katharinenkapelle: *Retabel* II 310, 343, 344, 456. — Jesuitenkirche: *Tabernakelaltar* II 642.
Monblanch, S. Maria la Mayor: Retabel II 327.
Mons, Ste-Waudru (Waltrudiskirche): Altäre mit Bildwerk am Stipes I 360. — *Altarbaldachin* II 264. — *Retabel des Magdalenenaltares* II 381.
Montepulciano, S. Maria: *Della Robbia-Retabel* II 311, 365.
Montone (Prov. Perugia), S. Francesco: Nischenretabel II 369, 371.
Monza, Dom: *Palliotto* II 103.
Moritzbrunn bei Eichstätt: *Loy Herings Steinretabel* des Bischofs Moritz von Hutten (jetzt Nat.-Mus. München) II 372, 449.
Moulins, Kathedrale: Flügelretabel II 347, 437.
München, St. Kajetan: Hochaltarretabel II 403. — Michaelskirche: Hochaltarretabel II 373, 374. — Nat.-Mus.: Grabcippus als Altarstipes I 118. — Tragaltar aus Watterbach I 450. — Lwd.-Antepend. II 33. — Lederantepend. II 36. — Antepend. aus dem

Bamberger Dom II 57. — Zwei Wolleantependien 15. Jhrhdt. II 58. — Antepend. der Ursulinen zu Neuburg an der Donau (18. Jhrhdt.) II 72. — Gobelinantependien II 74. — Bem. Holzantependien II 117. — **Spätma. Holzantependium* mit Schnitzwerk II 122. — **Bewegliches Emailtabernakel* II 625. — Reiche Kapelle: **Tragaltar Heinrichs II.* I 468. — (Zweiter) Tragaltar I 452. — **Miniatur- (Reise-) Ciborium Arnulfs von Kärnten* II 208.

Münster (Graubünden): Altar der Stiftskirche I 358.

Münster in Westfalen, Dom: **Hochaltarretabel* II 373, 377. — Ehemaliger Lettner II 254. — Portatile mit Perlstickereien I 488. — Antepend. aus dem 18. Jhrhdt. II 72. — Peterskirche: Hochaltarretabel II 373, 377. — Prov. Mus.: Holzantependium aus dem Walpurgiskloster zu Soest II 116.

Münstermaifeld (Reg.-Bezirk Koblenz): Eucharistische Taube II 604, 610.

Münzenberg (Oberhessen): Altarciborium II 221.

Murau (Steiermark), Annakirche: Altarciborium II 218.

Murcia, Kathedrale: Bemaltes Holzretabel II 328. — Taufkapelle: Retabel II 389. — S. Esteban: **Hochaltarretabel des Domingo Beltrán* II 286, 390. — S. Miguel: **Retabel* II 399, 405.

Namur, Kathedrale: **Portatile* I 477. — Schatz U. L. Fr.: Portatile I 454.

Narbonne: Portatile I 454.

Narni, Kathedrale: **Hochaltarciborium* II 240. — S. Maria Impensole: **Kastenaltar* I 202, 592.

Naumburg, Dom: **Blockaltäre* I 222. — Südl. Nebenschiff: Bemaltes ma. Retabel II 410.

Neapel: **Tischaltäre* mit Würfelkonsolen I 184. — Dom, Minutolikapelle: **Ciborium* II 233. — S. Anna dei Lombardi: **Blockaltar* I 236. — **Altäre mit Bildwerk am Stipes* I 358. — Retabeln des Andrea Rosselini und des Ben. da Majano II 367. — **Steinretabel des Giovanni da Nola* II 311, 368. — S. Aspreno, Kryptа: Gemauerter Stipes I 154. — **Altarschranken* II 654, 659. — S. Chiara: **Halbciborien* II 243, 244. — S. Domenico: **Tischaltar mit Hinterbau* I 185. — **Sarkophagaltar* in der Cappella di S. Maria della Neve I 240. — **Giovanni da Nolas Retabel des Altares S. Maria della Neve* II 369, 432. — S. Filippo: **Retabel im Querschiff* II 369. — S. Giovanni a Carbonara, Cappella dei Mirabolli: **Halbciborium* II 247. — Nischenretabel II 369. — Januariuskatakombe: **Blockaltar* mit Confessio I 225. — S. Gennaro dei Poveri: **Konsolentischaltar* I 186. — S. Maria della Grazia in Caponapoli: **Hochaltar* I 347. — **Nebenaltar* I 324. — **Halbciborium* II 245. — Nischenretabel II 369. — S. Maria Nuova: Palliotto der Cappella di S. Maria delle Grazie II 107. — S. Pietro ad aram: **Ciborium* II 239. — S. Restituta: **Altarschrankenplatten* II 669. — Museo Nazionale: **Engl. Alabasterretabel* aus S. Giovanni a Carbonara II 313, 461.

Neckarkreis (Württemb.): Altarciborien mit geradlinigem Abschluß I 216.

Neckarmühlbach (Baden): **Altarciborium* II 217. — Retabel mit Terrakottafiguren II 315.

Neufra (Hohenzollern): Flügelretabel der Muttergotteskapelle II 372, 443.

Neukirchen in der Wiedingharde (Schleswig-Holstein): Retabel II 449.

Nieder-Lana (Tirol): Altarschrein II 449, 478.

Nizza, La Misericordia: **Retabel* II 451, 469.

Norderbrarup: Retabel II 449.

Nordlügum (Schleswig-Holstein): Bemaltes Holzantependium II 116.

Norrey (Calvados): **Tischaltar* I 161.

Noyon, Kathedrale: Wandretabel II 337.

Nürnberg, Burgkapelle: Hochaltarretabel II 372. — Jakobskirche: Retabel II 335, 570. — Konfirmandensaal: Triptychon mit den hll. 14 Nothelfern II 494. — St. Lorenz: Theokarusretabel II 335. — Rochuskapelle: Retabel II 371. — Germ. Museum: **Portatile des Comes Gofredus von Catanzaro* I 428, 457. — Reliquienkästchen aus Zinn I 641. —

*Kupfervergold. Antepend. von Quern (Schleswig-Holstein) I 97. — Altaraufsatz mit fünf Darstellungen aus dem Leben Marias, aus Bamberg II 476. — Hersbrucker Altaraufsatz II 493.

Oberbobritsch (Sachsen): Flügelretabel II 372.
Oberbreisig bei Sinzig a. Rh.: Wandmalerei oberhalb des Altares II 533.
Oberndorf bei Kelheim: *Steinretabel mit Tabernakel II 309, 630.
Obernkirchen (Reg.-Bez. Kassel), Stiftskirche: Tischaltar I 165. — Wollantependl. II 33.
Oberpleis bei Siegburg: Steintafel (Retabel ?) mit Anbetung des Jesuskindes II 308.
Oberwesel, Stiftskirche: *Lettneraltäre I 398. — Lettner II 254. — *Retabel II 353, 355, 441, 477.
Odense (Dänemark), St. Knuts-Kirche: *Allerheiligenretabel vom Lübecker Klaus Berg II 489, 495.
Oliva bei Danzig, frühere Zisterzienserkirche: Hochaltarretabel II 373, 377.
Oña bei Briviesca, ehemalige Abteikirche: *Retabel II 399.
Orduña, Pfarrkirche: *Retabel II 306, 346, 454, 498.
Orihuela (Spanien), Kathedrale: *Antependium II 108. — Santo Domingo: *Retabel II 394, 470.
Orléans, St-Pierre-le-Puellier: Retabel II 383. — Museum: Retabel II 383.
Orvieto, Kathedrale: *Mit Blenden ausgestatteter Altar I 330. — *Halbciborium II 247. — S. Giovenale: *Blockaltar I 231.
Osnabrück, Domschatz: Portatile I 476. — Johskirche: Fläm. Hochaltarschrein II 490. — Marienkirche: Retabel II 486.
Ottobeuren, Klosterkirche: *Retabel II 404, 405.
Oviedo, Kathedrale: *Hochaltarretabel II 286, 330, 332, 464.

Paderborn, Dom: Steinernes Reliquienretabel II 567. — *Portatile des Rogkerus, Mönch des Klosters Helmarshausen I 443, 483. — Franziskanerkloster: *Portatile aus Kloster Abdinghof I 487. — Ehemalige Jesuitenkirche: Hochaltarretabel II 402.
Padua, Carmine: *Nebenaltar (Beispiel für Bossendekoration) I 348. — Eremitani: *Retabel des Giovanni da Pisa II 365. — S. Francesco: Ciborien II 236.
Paiern im Pustertal: Retabel II 442.
Palenzia, Kathedrale: Coro, Nischenretabel II 390. — *Passions- und Ildephonsusretabel II 391, 499. — S. Pablo: *Hochaltarretabel II 395. — *Nischenretabel II 340.
Palma, Montesión: Hochaltarretabel II 392.
Palombara bei Tivoli, S. Giovanni in Argentella: *Ciborium II 222. — *Altarschranken II 661, 669.
Parenzo, Dom: *Altarstipes I 146. — Silberfrontale II 106. — *Altarciborium II 219.
Paris, Notre-Dame: Einstiger Reliquienaltar II 561. — Ste-Chapelle: Reliquienaltar II 558. — Ste-Geneviève: Ehemaliger Reliquienaltar II 559. — Cluny-Museum: *Tafelportatile aus Süddeutschland I 450. — *Kastenportatile (12. Jhrhdt.) I 463. — Antepend. aus Mecheln II 64. — Baseler „Goldene Tafel" II 96. — *Holzretabel mit Passionsszenen II 325, 461. — *Benediktusretabel II 311. 325. — *Eustachiusretabel II 311, 325. — *Steinretabel aus St-Denis (14. Jahrhundert) mit Passionsszenen II 311, 326, 461. — *Retabel mit Terrakottagruppen II 315, 470. — Passionsretabel mit Hinterglasmalerei II 461. — *Eucharist. Taube II 610. — Louvre: *Antependium mit Passionsszenen II 64. — Elfenbeinretabel aus Poissy II 301. — Nat. Biblioth.: *Tropar von Priim II 39. — Slg. Martin Le Roi: Deckel eines Kastenportatiles I 466. — Tragaltar I 480. — Eucharist. Taube II 610, 615.
Parma, Museum: *Retabel Migliores II 324, 451, 524.
Santa Pau bei Olot (Katalonien): *Steinretabel II 311, 327, 463.
Pavia, Certosa: Altäre mit Bildwerk am Stipes I 359. — *Altar des hl. Hugo I 360. — *Nebenaltar (Beispiel der In-

tarsienverzierung) I 347. — **Steinretabel* II 311, 367, 465. — **Elfenbeinretabel* II 300, 343. — Hochaltartabernakel II 640. — S. Michele: **Hochaltar* I 326. — S. Pietro in Cielo d'oro: Hochaltar II 557.

Penzanze (Cornwallis): St. Maddern: Tischaltar I 181.

Perpignan, St-Jacques: **Retabel* II 286, 306, 329, 330, 469.

Perugia, S. Angelo: **Tischaltar* I 131. — S. Manno: **Tischaltar* I 145. — S. Matteo: **Tischaltar* I 132. — Pinacoteca: **Retabel des Vigoroso da Siena* II 324. — Universität: **Ciborium aus S. Prospero* II 204.

St. Peter im Holz (Oberkärnten): **Chorpartie-Grundriß* I 368. — **Vorkaroling. Tischaltar* I 133, 260. — **Altarschrankenplatten* II 667.

Petersburg, Eremitage: Altarförmiges Portatile I 477. — Eucharist. Taube II 610.

Pforta, ehemaliges Zisterzienserkloster St. Marien: **Hochaltar* I 337.

Piacenza, Dom: **13stütz. Tischaltar* I 174. — **Hochaltarretabel* II 303, 343, 468. — **Wandgemälde* (über dem Altar hängende Pyxis zeigend) II 603. — S. Savino: **Tischaltar* I 174. — S. Sisto: **Nebenaltar* (mit Stuckintarsien) I 347. — Krypta: **Tischaltar* I 173.

Pisa, Dom: Blasiusretabel des Stagio Stagi II 369. — Tabernakel II 640. — S. Francesco: **Hochaltarretabel* (Tommaso Pisano) II 310, 452, 468. — S. Maria della Spina: **Retabel* II 367. — S. Niccola: **Tischaltar* I 167. — S. Pietro a Grado: Ciborium II 220. — Museo civico: Antependium II 63. — **Retabel Deodatos Orlandi* II 323.

Pistoja, Kathedrale: **Silberfrontale* II 102. — **Silberretabel* II 296.

Pobles, Abteikirche: **13stütz. Tischaltar* I 175.

Poitiers, Kathedrale, Krypta: **Altar* I 319. — Museum St-Jean: **Mensa aus Vouneuil-sous-Biard* I 265, 307.

St-Pol de Léon, Kathedrale: **Hängetabernakel* II 605, 618, 622.

Pola, Dom: Retabel II 298.

Pommsen (Sachsen): Retabel II 374.

Prag, Dom: Silberantependium am Altar des hl. Joh. v. Nepom. II 108. — Baldachin über dem Johs. v. Nepom.-Altar II 268. — Domschatz: Portatile I 456. — Georgskirche: Angebl. Steinretabel II 307. — Ignatiuskirche: **Sarkophagaltar* I 243. — **Rokokoretabel* II 404, 405. — Teynkirche: Altarciborium II 218. — Retabel von zirka 1550 II 372. — Univ.-Bibliothek: Wyscherader Evangeliar: Miniatur, Verkündigung darstellend, Altar mit Pyxis zeigend II 173, 624.

Praslins (Aube), Pfarrkirche: **Retabel* II 347, 485.

Prato, S. Maria delle Carceri: **Hochaltarretabel* II 369.

Preetz (Holstein): **Inhalt des 1915 geöffneten Sepulcrums eines Altares der ehemaligen Benediktinerinnenkirche I* 631.

Prenzlau, Marienkirche: Retabel II 479.

Pulkau (Niederösterreich): Flügelretabel II 451.

Pürgg: **Altar* I 343.

Quedlinburg, Wipertikrypta: **Ornamentierte Weihekreuzchen* I 298. — **Quedlinburger Retabel* (jetzt Kaiser-Friedrich-Museum) II 319, 320, 520.

Queralt (Prov. Tarragona), S. Coloma: **Retabel* II 311, 339, 452, 486.

St. Radegund am Schöckel (Steiermark): Wandmalerei oberhalb der Altäre II 533.

Rapstadt (Schleswig-Holstein): **Retabel* II 449.

Schloß Raudnitz (Böhmen): Retabel in Perlenstickerei II 372.

Ravello, S. Pantaleone: **Amboncibórium* II 252.

Ravenna: Mosaiken, **Tischaltäre* abbildend I 128, II 27. — S. Agata: **Sarkophag als Altarstipes* I 122. — **Halbciborien* II 245. — **Altarschrankenplatten* II 667. — S. Apollinare in Classe: **Tischaltar* I 148 und Stipesfragment. — Ringkrypta I 573. — **Ciborium* II 205. — S. Apollinare Nuovo: **Kastenaltar* I 197. — Ringkrypta I 574. — S. Giovanni

Ev.: *Kastenaltar* (Tischaltar) I 168, 196. — S. Maria delle Croci: Halbciborium II 245. — Baptisterium v. S. Urso: *Tischaltar* I 147. — S. Vitale: *Tischaltarsockelplatte* I 162. — *Altarschrankenplatten* II 667. — Erzbischöfl. Palast: *Sokkelplatte eines Tischaltares* I 162. — Museo Nazionale: Zwei Altarstipites I 146. — Reste einer Altarbekleidung des 10. Jhrhdts. II 55.

Regensburg, Dom: *Altarciborien* mit geradlinigem Abschluß II 216. — *Ciborien* mit Giebeln II 221. — Altarrückbehang 13. Jhrhdt. II 539. — Niedermünster: *Halbciborium* II 248. — Obermünsterkirche: Retabel der Wandula v. Schaumberg II 372. — Allerheiligenkapelle: *Tischaltar* I 173. — Domkreuzgang: *Altar aus Schwabstetten* I 150. — St. Emmeram: *Ringkrypta* mit Confessio I 576. — Westchor: *Confessio* I 567. — Portatile v. 1520 I 430. — St. Stephan: *Kastenaltar* I 205. — Histor. Ver.: Armeseelenaltar aus St. Kassian II 505.

Reichenau, Mittelzell: *Tischaltar* I 183; *Kastenaltar* (sogen. Markusgrab) I 210. — Triptychon mit Krönung Marias II 495. — Oberzell: Georgskirche: Hochaltar I 215.

Reichenhall, Salinenkapelle: Retabel (jetzt Nat.-Mus., Mchn.) II 371.

Reims, Kathedrale: Einstiger Reliquienaltar II 561.

Retschow, Mecklenburg: Retabel II 507.

Reuth (Oberpfalz): *Retabel* II 397.

Reval, Nikolaikirche: *Retabel* II 353, 477.

Rieseby (Schleswig-Holstein): Bem. Holzantepend. II 116.

Rioseco bei Valladolid, S. Francisco: Ädikularretabeln II 389.

Ripen, Dom: Nischenciborium II 248.

Ripon, York: *Tischaltar der Magdalenenkapelle* I 182.

Rodez (Aveyron), Kathedrale: *Altar mit Stifterwappen* I 367. — *Mensa* I 270. — *Nischenretabel* II 312, 387. — Gipsstuckretabel II 318. — Retabel in der Kapelle des hl. Artemon II 336.

Rom, S. Agnese: Angebl. Frontplatten des ursprüngl. Altars (wahrscheinlich Platten vom Grabe der Hl.) I 353, II 699. — S. Alessandro: *Kastenaltar* I 193, 560. — S. Alessio: *Ciborium* II 238. — S. Anastasia: Ciborium II 228. — Blockaltar I 230. — SS. Apostoli: *Kastenaltarfragment* I 194; *Mensa* mit vertiefter Oberseite I 261. — S. Bartolomeo all'Isola: Antike *Wanne als Stipes* I 122. — S. Cecilia: Hochaltar I 229. — *Ciborium* II 230. — Ringkrypta II 569, 572. — S. Cesario: *Hochaltar* I 346. — *Confessio* I 565. — Hochaltarciborium II 237. — Altarschranken II 661, 669. — Chiesa Nuova: *Antependium* II 72. — *Altarretabeln* II 369. — S. Clemente: *Wandbilder der Unterkirche* II 144, 173. — *Altarschranken* II 667. — SS. Cosma e Damiano: *Kastenaltar* der Unterkirche I 194. — S. Crisogono: *Hochaltar* I 229, 573. — *Ciborium* II 238. — *Ringkrypta* II 573. — S. Croce: *Retabel mit Tabernakel* II 637. — S. Galla: *Antike Ara als Altarstipes* I 119. — S. Giacomo Scossacavallo: Arafragment als Altarstipes I 119. — S. Giorgio in Velabro: *Kastenaltar* I 200. — *Ciborium* II 224. — S. Giovanni dei Genovesi: *Tabernakel* II 589. — S. Giovanni degli Incurabili: *Blockaltar* I 236. — S. Giovanni Ev., Lateran, Baptisterium: *Mit Blenden ausgestatteter Altar* I 330. — Laterankirche: *Ciborium* II 260. — Petrusaltar, Legendärer I 57. — Lateranmuseum: *Antike Ara als Altarstipes* I 118. — Zwei cippusartige Steinpfeiler des 6. Jhrhdts., ehemalige Altarstipites I 143. — S. Giovanni in Oleo: *Kastenaltar* I 201. — S. Gregorio in Celio: *Gregoriusaltar* I 357. — *Tabernakel* II 589. — Katakomben: Altarreste I 64, 153. — S. Lorenzo fuori le Mura: Hochaltar I 230. — Ciborium II 225. — S. Lorenzo in Lucina: *Altarweiheinschrift* I 724. — S. Luigi dei Francesi: *Tischaltar* I 152. — S. Marcello al Corso: *Antike Ara als Altarstipes* I 119. — S. Maria Antiqua: Chorpartie: *Grundriß* I 368. — Gemauerter

Stipes I 153. — *Kastenaltarfragment I 198. — S. Maria Maggiore: *Tabernakel II 640. — S. Maria in Cosmedin: Ciborium II 229. — S. Maria sopra Minerva: Retabel der Caraffakapelle II 369. — S. Maria in Monserrato: Retabel II 369. — S. Maria del Popolo: *Tischaltar I 181. — *Mit Blenden ausgestatt. Altar I 330. — *Altar der Cappella Chigi I 357. — *Hochaltarbaldachin II 269. — *Retabel der Cappella Venuti II 286. — *Steinretabel der Frührenaissance II 311, 367. — *Querschiffretabeln (Bernini-Schöpf.) II 397. — S. Maria del Priorato: *Altarstipes I 142. — S. Maria in Trastevere: Hochaltarciborium II 260. — *Halbciborium II 243. — *Altarschrankenplatten II 668. — S. Maria in Via Lata, Krypta: *Antike Ara als Altarstipes I 118, 134. — Vorkaroling., gemauerter Stipes I 153. — SS. Nereo ed Achilleo: Hauptaltar mit *Confessio I 346. — *Mit antiken Deckenplatten bekleideter Altar I 124. — Ciborium II 238. — Halbciborium II 246. — S. Niccola da Tolentino: *Konsolentischaltar I 184. — S. Paolo fuori le Mura: *Altarciborium II 230. — *Bibel II 39, 46. — St. Peter: Berninis Hochaltarciborium II 239. — Ringkrypta I 570. — S. Pietro in Montorio: *Altarbild des Sebastiano del Piombo II 534. — S. Prassede: *Ringkrypta I 572. — *Ciborium II 239. — S. Pudenziana: Legendärer Petrusaltar I 56. — SS. Quattro Coronati: Ringkrypta I 571. — *Confessio I 524, 564. — S. Sebastiano sulla Via Appia: Kastenaltar I 201, 224. — S. Silvestro in Capo: Hochaltarretabel II 369. — S. Spirito-Hospital: Ciborium II 238. — S. Susanna: Krypta, *Ciborium II 237. — SS. Vincenzo ed Anastasio alle Tre Fontane: *Tischaltar I 169. — *Blockaltar (Hochaltar) I 230. — Vatikan. Biblioth.: *Menologium Basilius II: II 38, 46, 165, 209, 653. — Museo cristiano: *Kapsel des Gemmenkreuzes d. Cappella Sancta Sanctorum II 45. — Antependien-Überhang 13. Jhrhdt. II 76. — Pinakothek: *Retabel des Gentile da Fabriano II 344, 468. — Coll. Germ.: *Gewirktes Antepend. II 73.

Rosciolo (Aquila), S. Maria in Valle Porcraneta: *Ciborium II 227, 252. — *Altarschranken II 661.

*Rosenheimer Retabel (Nat.-Mus., Mchn.) II 323, 477.

Rostock, Heilig-Kreuz-Kirche: 2 Antependien II 69. — Hochaltarretabel II 69, 507, 521.

Rothenburg o. d. T., Jakobskirche: *Retabel II 350, 358, 476.

Rouen, Museum: Passionsretabeln II 461. — Marienretabeln II 470.

Rouvers (Côte-d'Or): *Retabel II 326, 424.

Rumilly-lès-Vaudes bei Troyes: *Retabel II 312, 461.

Sahl, Jütland: *Antependium II 99. — *Retabel II 292, 450.

Salamanca, Kathedrale: *Hochaltarretabel II 328, 435, 464. — *Nischenciborien II 250. — *Nischenretabel II 286, 340. — S. Esteban: Nischenretabeln II 390.

Salerno, Kathedrale: Hochaltar der Krypta I 200. — Palliotto II 123.

Salisbury, Kathedrale: *Raumanordnung I 397.

Salpensa (Facialcázar, Andalusien): *Altarmensa (Arch. Acad. hist., Madrid) I 254, 262, 303.

Salzburg, Dom: *Antependium 14. Jhrhdt. II 59. — Eucharist. Taube II 610, 615.

Santiago de Compostella, Jacobusaltäre, Legendäre I 62, 63, 122. — Kathedrale: Hochaltarbaldachin II 266. — *Retabel der Scheitelkapelle des Chorumganges II 393, 592, 637. — S. Payo: *Altarstützen I 165.

Saragossa, Kathedrale: *Ciborien II 240. — Tabernakelanlage II 635. — *Augustinusretabel II 392, 470. — S. Miguel: *Hochaltarretabel des Gio. Moreto II 388, 483, 636. — S. Pablo: Retabel mit Camarin II 636. — Virgen del Pilar: Silber-Antepend. d. Hochaltares II 107. — *Hochaltarretabel II 330, 450, 469, 636.

Sarzana, Dom, Thomaskapelle: *Retabel II 310, 343, 344.

St-Saturnin-lès-Apt: Altarstipes mit Inschrift I 139, 366.
St-Savin-sur-Gartempe bei Poitiers: Reliquienaltar II 558.
Ste-Savine bei Troyes: Retabel II 384.
Schaching, Pfarrkirche: *Retabel II 400.
Schenna (Tirol), Martinskirchlein: Retabel II 372, 443.
Schleswig, Dom: *Brüggemanns Retabel II 430, 456, 459. — *Retabel mit Anbetung des Jesuskindes durch die hl. 3 Könige II 334.
Schobüll (Schleswig-Holstein): Holzantepend. II 122.
Schwäb.-Hall, Michaelskirche: 3-Königenaltarretabel II 372, 443.
Schwerin, Schloßkirche: Ehem. Altarretabel II 374. — Museum: *Reliquiengläser I 643. — Überhang II 81.
Schwerte (Westf.), Pfarrkirche: *Velensäulen II 147. — Passionsschrein II 459, 460.
Seckau, Stiftskirche: *Got. Altar mit Inschrift an der Mensa I 304, 343.
Seekirchen, Salzburg: 2 Portatilien I 451.
Semlow (Pommern): *Tabernakelretabel II 349, 477, 632.
Sens, Kathedrale: Gobelinantependien II 75. —Retabel II 290, 336.— Altarrückbehänge II 539. — *Hängepyxis II 607.
Sevilla, Kapelle des ehem. Seminar Conciliar: *Hochaltar I 349. — Kathedrale: Hochaltarbaldachin II 265. — Hochaltarretabel II 339, 464. — Colombina: *Pontifikale I 721, 731, II 189. — Weiheinschrift I 721.
Siegburg, Pfarrkirche: *Gregoriusaltärchen I 481. — Mauritiusaltärchen I 478. — Tabernakel II 624.
Siena, Dom: *Tabernakel II 634, 635. — Opera del Duomo: *Retabel Duccios, Maria mit Engeln und Heiligen II 323, 427, 465, 497. — S. Agostino: *Sakramentsretabel II 642. — Fontegiusta: *Hochaltarretabel des Lorenzo Marrina II 369, 451, 634. — S. Martino: Retabel des Lorenzo Marrina II 369, 370. — Convento dell'Osservanza: *Retabel des Sassetta II Tfl. 236. — Accademia: Retabel des Sano di Pietro II 653. — Galleria di Belle Arti: Bemalte Holzantependien II 118. — *Retabel des Benvenuto di Giovanni II 468. — *Retabeln Guidos da Siena II 323, 524. — Libreria: *Fresco Pinturichios (mit Altarbaldachindarstellung) II 267.
Sierndorf bei Wien, Pfarrkirche: Frührenaissanceretabel II 480. — Schloßkirche: Flügelretabel II 371, 443, 632.
Sigmaringen, Fürstl. Hohenzollernsches Mus.: Eucharist. Taube II 604, 610.
Sillenstede bei Jever: Ciborien II 214.
Sitten (Wallis), St. Valeria: *Altar mit gemalter Inschrift am Stipes I 366.
Söding (Steiermark), Sebastianuskirche: Retabeln II 372, 374.
Soest, Paulikirche: Bemaltes Holzantependium II 117. — Wiesenkirche: *Mit Arkaturen belebter Altar I 340. — Holzantepend. v. Hochaltar (Kais.-Frdr.-Mus.) II 118. — *Retabel (jetzt Kais.-Frdr.-Mus.) II 319, 320, 456, 503. — Bogenförm. Retabelaufsätze II 321. — Bemaltes Retabel mit Anbet. des Jesuskindes II 323.
Solesmes, Abteikirche: Nischenretabel II 387.
Soria, S. Juan de Duero: *Ciborien mit Zeltdach II 223.
Sovana (Prov. Grosseto): Ciborium II 205.
Spalato, Dom: *Giebelciborien II 220. — S. Martinskapelle: *Altarschranken II 662.
Speier, Dom: *Nischenciborium II 248.
Spello, S. Maria Maggiore: *Ciborium II 237.
Spießkappel (Hessen), ehem. Prämonstratenserkirche: Altarciborium II 215.
Stablo: *Remaklusretabel des Abtes Wibald II 289, 518, 524, 563.
Stein (Krain), S. S. Primus und Felicianus: Altarciborium II 218.
Stendal, Dom: *Lettneraltar I 398. — *Lettnerciborium II 257. — Marienkirche: Hochaltarretabel II 476.
Stockholm, Museum: Scheiben von einem bestickten Antependium d. 13. Jhrdts. I 68. — *Samtantepend. d. 15. Jhrhdts. mit Granatapfelmuster I 69. — Ma. Metallantepend. II 100. — Retabel aus Broddetorp II 291.
Stralsund, Nikolaikirche: Hochaltarretabel II 456, 458, 467. — Pro-

vinzialmuseum: Lwd.-Antependium II 34. — Brokatantependium II 69.
Straßburg i. E., Münster: Ehemaliger Lettner II 254. — St. Stephan: Ehemalige Altäre I 216, Anm. 16. — Ehem. Slg. Straub: *Portatile* I 456.
Subiaco, S. Scholastica: *Blockaltar* I 235.
Sülzenbrücken (Thür.): Antependium II 35.
Sunby auf Morsö: *Tischaltar* I 151.
Sundre (Schweden): Retabel II 342.

Tamarite al mar bei Tarragona: *Tischaltar* I 136. — Retabel II 388.
Taranto, Kathedrale: *Ciborium* II 235.
Tarascon, Ste-Marthe: *Mit Bogenblenden belebter Altar* I 335.
Tarazona (Aragonien), Kathedrale: Silberfrontale II 107. — Retabel des Jakobusaltares II 306.
Tarragona, Kathedrale: *Hochaltar* I 313, 321, 355. — *Hochaltarretabel* II 312, 337, 452, 499. — *Steinretabel* II 311, 469. — Magdalenenkapelle: Nischenretabel II 390. — *Steinretabel der Schneiderkapelle* II 219, 327, 469. — Theklakapelle: *Tischaltar* I 158.
Tarrasa, Pfarrkirche: *Retabel* II 393. — St. Michaelsretabel im Pfarrhause von S. Pedro II 483, 504. — *Retabel der hll. Cosmas und Damian*, ebda. II 329, 498.
Telgte bei Münster: *Hungertuch* (jetzt Berlin) II 158.
Tempzin (Mecklenburg): Passionsretabel II 458.
Teramo, Kathedrale: Palliotto II 104.
Ternant (Nièvre): Marienretabel II 471.
Thaur bei Hall (Tirol): Retabel II 372.
Thun, Histor. Mus.: Gewirktes Antependium II 73.
Tiefenbronn (Baden): Hauptaltarretabel II 478, 523. — Seitenaltar, *Retabel* II 359, 455. — Magdalenenretabel II 525.
Tirol, Burg: Wandmalerei über Altären II 533.
Toledo, Kathedrale: *Nebenaltar* (mit steinernem Antependium) I 349. — Gewebtes Antepend. II 70. — *Retabel* II 346. — Retabel der Capilla mayor II 332, 463. — *Ciborium* II 232. — *Halbciborium* II 247. — Camarín II 636. — Drei-Königenkapelle: Nischenretabel II 340. — S. Andrés: Nischenretabel II 340.
Tongern: Retabel in der Kirche des Beginenhofes II 438.
Torcello, Dom: *Altarstipes* I 146, 147.
Torre de' Passeri (Chieti), S. Clemente di Casauria: *Tischaltar* I 149. — Ciborium II 227. — Amboncibórium II 251.
Tortosa, Kathedrale: Hochaltar I 172. — Antependium II 67. — Hochaltarretabel II 341.
Toscanella, S. Maria Maggiore: *Ciborium* mit Zeltdach II 222. — Amboncibórium II 252. — S. Pietro: *Mit Bogenblenden belebter Altar* I 332. — Ciborien mit Zeltdach II 222.
Toulouse, St-Sernin: *Vertiefte Mensa* I 272, 287, 301. — *Blockaltar der Krypta* I 321. — Histor. Mus.: *Antepend.* II 64.
Tramin bei Bozen: Flügelschrein (nun Nat.-Mus. München) II 476.
Traù (Dalmatien), Dom: *Ciborium* II 225.
Trevi, S. Emiliano: *Retabel des Roca da Vicenza* II 634.
Tribsees (Pommern): *Retabel mit hl. Mühle* II 507, 521.
Trier, Dommuseum: Portatile von 1561 I 430. — *Portatile* I 455. — Altarförmiges Portatile mit Firnisbrand I 485. — Ostkrypta: *Blockaltar* I 222. — *Portatile* I 444. — *Egbert- (oder Andreas-) Portatile* I 441, 460, 461. — Gobelin (Antepend.) II 74. — St. Gervasius: *Sehr kleiner Tragaltarkelch* mit Patene, im Grabe des Erzbischofs Poppo gefunden I 438, 442. — Liebfrauenkirche: *Willibrordusportatile* I 461.
Troyes, Franziskanerkirche: Retabel II 336. — Magdalenenkirche: Wandretabel II 337. — St-Pantaléon: *Retabelgruppe* II 384.
Turin, Galleria Reale: *Retabel* II 324, 468, Tfl. 237.

Überlingen, Stiftskirche: *Retabel des Hofackerschen Kreuzaltares* II 373, 379.
Unkel, Pfarrkirche: Antependien II 71.
Unseres Herrn Ruh (Oberbayern), Wallfahrtskirche: Antependium II 108.

Untermais (Tirol): Wandmalerei oberhalb des Altares II 533.

Vadstena: Überhang II 82.
Val di Sudiga (Istrien): *Tischaltar* I 163.
Valcabrère, Haute-Garonne: *Ausgetiefte Mensa* I 269. — Reliquienaltar II 558.
Valencia, Kathedrale: *Antependien* II 67, 540. — Hochaltarretabel II 388. — Museum: *Bemaltes Holzretabel* II 328. — *Retabel mit Kamarinfenster* II 306, 521, 522, 636.
Valladolid, S. Maria la Antigua: *Dreigeschossiges Retabel* II 392, 470. — Retabel des südl. Nebenchörchens II 328. — S. Miguel: Hochaltarretabel II 392.
Valognes, Bibliothek: *Mensa von Le Ham* I 290, 300.
Veglia, Dom: Silbertafel (Antepend.) II 105.
Venedig, S.S. Giovanni e Paolo: *Nebenaltar* (Beispiel für Bossendekorat.) I 348. — *Retabel* II 366, 367, 371. — Gesuiti: *Retabel* II 402, 404. — S. Marco: Der 1811 abgebrochene Hochaltar I 202. — *Confessio* I 566. — Hochaltarciborium II 195. — *Pala d'oro* II 294. — Querarme, S.S. Paulus und Jakobus geweihte *Frührenaissanceretabeln* II 369, 661. — *Altarciborium* mit geradlinigem Abschluß II 218. — Cappella dei Mascoli: *Nebenaltar* I 356. — *Retabel* II 310. — Zenokapelle: Ciborium II 237. — Griechisches Antependium 15. Jhrhdts. II 63. — *Silberpalliotti* II 102. — *Retabel mit seitlichen Schranken* II 369, 661. — *Altarschranken* II 662. — S. Maria dei Frari: *Seitenaltarretabel* II 310. — S. Maria dei Miracoli: *Altarschranken* II 669. — S. Salvatore: *Retabel* II 298, 371. — S. Zaccaria: Retabel II 303, 451, 633.
Vendôme: Freisinger Reliquiarium mit Träne Christi I 466.
Verona, Kathedrale: *Nischenciborium* II 250. — S. Fermo: *Altar mit Beweinung* I 359. — S. Zeno: *Ma. Sarkophag als Altarstipes* I 122.
Veruela bei Borja (Aragonien): *Fünfstütz. Tischaltar* (12. Jhrhdt.) I 172. — *Weiheinschriften* I 725.
Vescovio: Ringkrypta mit Confessio I 575.
Vezot (Sarthe): Renaissanceretabel II 385.
Vianden, Liebfrauenkirche: Altar I 323.
Viborg (Dänemark): *Retabel mit Gregoriusmesse* II 454.
Vicenza, S. Lorenzo: Halbciborium II 245.
Vich, Kathedrale: Hochaltarretabel II 327. — Bischöfl. Museum: *Reliquiengefäße* usw. I 640. — *Antependien* II 66. — *Bemalte Holzantependien* II 110. — Holzantependien mit Schnitzwerk II 121. — *Altarbaldachin* II 262. — Alabasterretabel II 339. — Michaelsretabel II 483. — Holzkästchen zur Aufbewahr. des hhl. Sakramentes II 602, 607, 625.
Vienne, Museum: *Dreistütz. Tischaltar* I 159.
Visciano, S. Pudenziana: Ciborium II 222.
Viterbo, S. Giovanni in Zoccoli: *Hochaltarciborium* II 222.
Völs (Tirol): Altarschrein mit Dreifaltigkeitsdarstell. II 450.
Vreden, Stiftskirche: Flügelretabel Antwerpener Herkunft II 439, 459, 460. — Hungertuch II 158.

Waldsassen (Oberpfalz), Zisterzienserkirche: Zur Baugeschichte: *Retabelentwürfe* des Br. Hörmann S. J. II 396, 399.
Warnitz (Schleswig-Holstein): Altarbaldachin II 265.
Wattignies bei Roubaix (Dep. Nord): Retabel II 381.
Wechselburg, Schloßkirche: *Lettnerciborium* II 257.
Weeze (Niederrhein), Pfarrkirche: Altarbaldachin II 265.
St. Wendel, Pfarrkirche: Reliquienaltar II 564.
Werden, ehemalige Abteikirche: *Mit Arkaden belebte Altäre* I 337, 340. — *Ringkrypta mit Confessioanlage* I 579. — Reliquienaltar II 565.
Werl, Pfarrkirche: *Altarciborium* II 232.
Wernigerode, Fürst-Otto-Museum: Leinenantepend. II 33.
Westerås (Schweden): Tischaltar I 180.
Wetzlar, Dom: Lettnerciborium II 253.
Wien, St. Stephan: Altarciborien mit geradlinigem Abschluß II 217. — Kunsthistor. Mus. (Hofmus.): *Altchristliche Reliquienbehälter* I 636.

Antepend. mit der Vermähl. der hl. Katharina, flandrisch-burgund. II 60. — **Retabel des Meßornates des Ordens vom Gold. Vließe* II 449, 539. — Retabel des Bartolomeo Vivarini II 368. — Österr. Mus. für Kunst und Ind.: Antependium aus Göß (Steiermark) II 58. — Welfenschatz: **Portatile mit Bergkristall* I 453. — Portatile mit Achatplatte I 453. — **Kastenportatile mit Aposteln zwischen Säulen* I 463. — **Eilbertusportatile* I 478 — **Zwei andere altarähnliche Portatilien* I 479, 480. — Gertrudisaltärchen I 486. — Altarförmiges Portatile mit Porphyrplatte als Altarstein I 486. — Adevoldusaltärchen I 488.

Wildungen, Waldeck: Triptychon II 524.

Wimpfen i. T., Ritterkirche: **Hochaltar* I 217. — Pfarrkirche: Hochaltarretabel II 371.

Winnental bei Winnenden (Württemb.), Schloßkapelle: Hochaltarretabel II 487, 489.

Wismar, St. Georg: Altarbaldachin II 265. — Hochaltarretabel II 477, 495, 503.

Witting (Schleswig-Holstein): Retabel II 495.

St. Wolfgang (Oberösterreich): **Pacher-Retabel* II 358, 477.

Worms, Museum: Retabelflügel aus der Johanneskirche II 360.

Würzburg, Dom: **Retabel* II 404, 433. Neumünster: Krypta, Kastenaltar I 209. — S. Burchard: Pfarraltarretabel II 372, 480.

Xanten, Dom: Portatile I 481. — Antepend. II 35, 71, 72. — Lettner II 259. — Hochaltarretabel (Flügel v. Barthol. Bruyn) II 372, 379. — *Antoniusretabel* II 350, 448. — Douvermannsches Retabel II 429. — Reliquienaltar II 566.

St-Yrieix: **Eucharist. Taube* II 612, 618.

Zara (Dalmatien), Dom: Altarciborium II 219.

Zittau, Stadtbibliothek: **Hungertuch* aus der Johanneskirche II 157.

Zülpich, Stiftskirche, Annakapelle: **Nischenciborium* II 249. — Pfarrkirche: Fläm. Passionsretabel II 474.

Zürich, Frauenmünster: Ringkrypta I 582. — Lds.-Mus.: Gewirktes Antepend. aus Rheinau II 73.

Zwätzen (Sachsen-Weimar): Flügelschrein II 495.

Zwickau, Marienkirche: Hochaltarretabel II 485.

JOSEPH BRAUN S.J.

Praktische Paramentenkunde

Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente mit 113 neuen Vorlagen zu Paramentenstickereien. Mit 14 Tafeln und 41 Abbildungen im Text. 2. verbesserte Auflage. Geb. G.-M. 12,50.

*

Die liturgischen Paramente in Gegenwart u. Vergangenheit

Ein Handbuch der Paramentik. 2. verbesserte Auflage.
Mit 197 Abbildungen. G.-M. 10,30; geb. 12,50.

*

Die pontifikalen Gewänder des Abendlandes

nach ihrer geschichtlichen Entwicklung.
Mit 27 in den Text gedruckten Abbildungen und 1 Tafel. G.-M. 2,80.

*

Die belgischen Jesuitenkirchen

Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance.
Mit 73 Abbildungen. G.-M. 4,—.

*

Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten

Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

1. Teil: Die Kirchen der ungeteilten rheinischen und der niederrheinischen Ordensprovinz. Mit 13 Tafeln und 22 Abbildungen im Text. G.-M. 4,80.
2. Teil: Die Kirchen der oberdeutschen und oberrheinischen Ordensprovinz. Mit 18 Tafeln und 31 Abbildungen im Text. G.-M. 7,60.

*

Spaniens alte Jesuitenkirchen

Ein Beitrag zur Geschichte der nachmittelalterlichen kirchlichen Architektur in Spanien. Mit 14 Tafeln und 27 Abbildungen im Text. G.-M. 4,80.

Verlag Herder & Co., Freiburg i. Br.

Hervorragende Werke

aus dem Verlag von J. P. Bachem, G. m. b. H., Köln

Christus.

Des Heilands Leben, Leiden, Sterben und Verherrlichung in der bildenden Kunst aller Jahrhunderte.

Von Dr. Walter Rothes. 7.—10. Auflage. Mit 233 Abbildungen im Text, darunter 4 Farbendrucktafeln. Geb. G.-M. 15,—.

Das Werk ist ein großartiger Anschauungsunterricht im Bilde über Christi Leben und Werk, es ist aber auch ein kleiner Abriß der ganzen christlichen Kunstgeschichte mit treffender Charakteristik der großen Meister und ihrer Schulen.

(Archiv für christl. Kunst.)

*

Die Madonna

in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst aller Jahrhunderte.

Von Dr. Walter Rothes. 7.—9. Auflage. Mit 191 Abbildungen im Text und 8 Bildern in Vierfarbendruck. Geb. G.-M. 10,—.

Dieses Buch ist das Magnifikat der Kunst auf die Madonna. Es ist ein Prachtwerk, das in jeder katholischen Familie eine Stätte finden muß, und namentlich als Festgeschenk sehr zu empfehlen.

(Köln. Volkszeitung.)

*

Papst Pius XI.

Ein Lebens- und Zeitbild von Dr. Max Bierbaum.

Mit 20 Bildern. Geb. Halbleinen G.-M. 4,50, Halbleder G.-M. 6,50.

Mit der ganzen deutschen Innigkeit und Gründlichkeit, mit dem ganzen tiefen religiösen Ernst des Deutschen ist dies Buch entstanden. Es geht über den sonst üblichen Rahmen einer Biographie weit hinaus und wird zum Zeitbild.

(Prof. Hoffmann in der Allg. Rundschau.)

*

Kölner Kirchen

und ihre Kunstschätze.

Von Dr. Heribert Reiners. 2. neubearbeitete Auflage mit 130 Abbildungen. Geb. G.-M. 10,—.

Reiners Buch ist von großem Interesse für alle solche, für welche eine orientierende Einführung in rheinische Architektur und Kunstgeschichte Wert besitzt.

(Der Akademiker.)

Zu allen Preisen die ortsüblichen Zuschläge.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Für alle Freunde kirchlicher Kunst!
Für Priester und Priesterseminarien, Frauenklöster und Paramentenvereine!

Eine Fundgrube mustergültiger Vorlagen ist die

PARAMENTIK

von Helene Stummel.

Ein Prachtwerk in 15 Lieferungen, bestehend aus 221 Kunstdrucktafeln, jede in besondere Mappe aus dunklem Karton eingelegt. Die prachtvollen farbigen Wiedergaben sind in vollendeter Technik hergestellt in der Köselschen graphischen Kunstanstalt Kempten.
107 Quartseiten Text in Venetia-Antiqua auf Chamois-Papier.
Preis 60,— G.-M.

Kunstchronik, Kunstmarkt, Leipzig:
Es ist eine unleugbare Tatsache, daß einzelne Zweige des kirchlichen Kunstgewerbes unserer Zeit einer gründlichen Reform bedürfen, vor allem wohl die Paramentik. Der feine Farbensinn, der die liturgischen Gewänder des Mittelalters auszeichnet, ist uns verlorengegangen; die Anilinfarben, wie sie unsere Fabriken zu billigen Preisen liefern, haben eine verheerende Wirkung auf das Farbenempfinden ausgeübt. Die Dutzendware überwiegt. Gewiß hat es nicht an Bemühungen gefehlt, hier bessernd einzugreifen, aber die Paramentenvereine haben es nicht verstanden, das Übel an der Wurzel zu packen. Bei solcher Sachlage ist es zu begrüßen, daß eine wohlbekannte Schrittmacherin des guten Geschmacks im Fache der Paramentik, Frau Helene Stummel in Kevelaer, sich dazu entschlossen hat, die Ergebnisse ihrer langjährigen Studien und Arbeiten der Allgemeinheit nutzbar zu machen. Von der ornamentalen Stickerei des Mittelalters ausgehend, ist die Verfasserin schließlich zu einem durchaus persönlichen Stil gelangt, der sich von der Anlehnung an die Kunst der Alten emanzipiert.

Pastor bonus, Trier:
Eine Ausstellung möchte ich das großangelegte Werk von Frau Helene Stummel nennen. Die Herausgeberin hat vor allem ein praktisches Ziel im Auge: Sie will Muster und Vorlagen geben zur selbständigen Ausführung der liturgischen Paramente. Zu diesem Zwecke sind die Mustervorlagen in Naturgröße nicht gezeichnet, sondern nach der Wirklichkeit photographiert. Jede Einzeltafel ist auf dunklem Schutzumschlag aufgezogen, auf dem nebenstehend die technischen Erläuterungen beigedruckt sind. Wohltuend berührt die Wärme der Darstellung, die nicht nur die wünschenswertesten praktischen Anweisungen gibt, sondern auch anregt zu hoher Auffassung der Arbeit im Dienste des Heiligtums. Es kommt einem beim Lesen dieser Blätter so recht zum Bewußtsein, wie viel Ungemach sich im Durchschnitt unserer liturgischen Paramente und Geräte noch immer breit macht. „Paramentik“ ist eines von den gediegenen Werken, wie sie uns nur als reife Frucht einer Lebensarbeit geschenkt werden. Für die geschmackvolle Ausstattung verdient die Köselsche Verlagshandlung alle Anerkennung.
Richard Maria Staud.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

VERLAG JOS. KÖSEL & FRIEDR. PUSTET, K.-G. MÜNCHEN
Verlagsabteilung Kempten.

Michelangelo

Die Terrakotten aus der Sammlung Hähnel.

40 auf der Handpresse gedruckte Heliogravuren in der Größe der Originale.

Mit einer Einleitung von Julius Meier-Graefe und dem Ergebnis der Forschungen Henry Thodes.

*

Die Terrakotten Michelangelos, die der bekannte Bildhauer Ernst Hähnel im Jahre 1842 erwarb, sind den Fachleuten seit vielen Jahren bekannt und wurden zu Lebzeiten Hähnels von vielen Künstlern und Gelehrten seines Kreises bewundert. Der Öffentlichkeit blieben sie, abgesehen von der großen Vierjahrhundertfeier zu Ehren Michelangelos in Florenz im Jahre 1875, wo die Hauptstücke ausgestellt waren, so gut wie verschlossen, und damit entging ihr ein in seiner Art einziges Material für Genuß und Belehrung. Denn diese Terrakotten gewähren besondere Einblicke in den Entstehungsprozeß von Werken, die seit Jahrhunderten mit Recht als höchste Zierde der Menschheit gelten. Die Einblicke sind nicht nur kunstgeschichtlicher Art, sondern reichen in die Tiefen der Seele des großen Schöpfers, enthüllen geheime Seiten seines Wirkens und übermitteln uns Kriterien, an denen sich unser Urteilsvermögen stärken kann. Man tritt in die Intimität Michelangelos und erlebt seine Größe in einer neuen Form, die uns heute zugänglicher ist und manche seiner unbegrenzten Möglichkeiten mindestens ebenso überzeugend, wenn nicht überzeugender, vermittelt wie die endgültige Fassung derselben Werke. / Der Verlag hat sich nicht den mit einem so bedeutungsvollen Werk verbundenen Pflichten entzogen. Die Terrakotten, die bisher nur in geringfügigen Abbildungen der Fachliteratur wiedergegeben waren, wurden mit großer Sorgfalt photographiert, und zwar die bedeutenden Stücke der Sammlung in mehreren Ansichten. Sämtliche Stücke in natürlicher Größe. / Die Reproduktion erfolgte in Heliogravüre. Sämtliche Kupferdrucke wurden mit der Hand abgezogen. Der begleitende Text enthält die Geschichte der Sammlung, die bis in die Zeit Michelangelos dokumentarisch feststeht, und das eingehende Urteil des bekannten Michelangeloforschers Henry Thodes über alle Stücke der Sammlung.

Format des Werkes 50×65. Pergamentmappe.
Auflage 400 numerierte Exemplare. / / Preis G.-M. 350,—.

Safari-Verlag G. m. b. H., Berlin W 35

Am Karlsbad 10, Afrikahaus.

ADOLF FEULNER

BAYERISCHES ROKOKO

Groß-Quart (26:34 cm), 120 Seiten Text, 323 Abbildungen, davon 262 Tafeln in Netzätzung, 8 Tafeln in Vierfarbendruck, 22 Tafeln in Kupfertiefdruck, 4 Tafeln in Duplex-Lichtdruck, endlich 27 Wiedergaben von Grundrissen und von Querschnitten in Strichätzung.

Leinenband G.-M. 90,—, 2 Halblederbände G.-M. 125,—,
Blauer Ganzlederband G.-M. 200,—.

Feulners Werk ist von imponierender, imposanter Dimension, von so guter Ausstattung, daß man beim ersten Blick merkt: ein standard work. (Kölner Tageblatt.)

Solch ein Werk ist Vorbild und Ansporn zugleich. Wie kein anderer verfügt Feulner dabei über einen gewaltigen Apparat von Tatsachen, den ihm jahrelanges Spezialstudium auf diesem Gebiet erschlossen hat. Sein Text ist Essenz jener Forschungen; liebenswert durch seine stille Klarheit, immer sachlich und glänzend disponiert. So konnte sein Werk das Fundament werden, als das es jetzt vor uns und sicher für lange bestehen wird. (Cicerone.)

*

WILHELM HAUSENSTEIN

FRA ANGELICO

Mit 55 großen Lichtdrucktafeln. Ganzleinen G.-M. 30,—.

In einem etwa 100 Seiten umfassenden Text ist wohl alles, was über Fra Angelico wesentlich gesagt werden kann, ausgesprochen; mit philologischem Gewissen, das sich nicht vordrängt, sondern selbstverständliche Voraussetzung bleibt, und durch eine nachdrückliche, erlebende Kennzeichnung der künstlerischen, religiösen, gesellschaftlichen Tragweiten, die das Wichtigste, das Geistige mit Recht in die Mitte der Analysen stellen. Den Körper des Buches bilden fünfundfünzig große Lichtdrucktafeln, die von der Berliner Anstalt „Ganymed“ mit aller sie auszeichnenden Sorgfalt hergestellt wurden. Die Schönheit des Buches vollendet sich in einem Einband, zu dem Emil Preetorius den Entwurf zeichnete. Wir glauben, nicht zu viel zu tun, wenn wir meinen, daß man künftig da, wo man trachtet, sich die Gestalt des Fra Angelico zu vergegenwärtigen, am ehesten zu diesem Buche greifen wird.

Kurt Wolff Verlag / München

Alte Meister Guenther Koch & Co.

München

Brienner Straße 14

übernehmen

den Verlag größerer Werke

zur

Kunstgeschichte und Kulturgeschichte

Angestrebt wird gute Qualität, innere wie äußere, d. h. qualitativ bemerkenswerte wissenschaftliche Arbeiten in gediegener Ausführung und Ausstattung herauszugeben.

*

Zu Weihnachten 1924 erscheint in unserem Verlage:

WILLY BURGER

DIE MALEREI IN DEN NIEDERLANDEN

von 1400—1550

Rund 160 Seiten. 4° (29 : 22,5 cm). Mit rund 250 Tafeln in Autotypie.
Halbleinen Goldmark 75,—, Halbleder Goldmark 80,—.

Die Arbeit gibt eine gründliche Darstellung der Anfänge der altniederländischen Malerei und ihrer Entwicklung zur Blüte, analysiert die Eigenart der einzelnen führenden Meister, behandelt aber besonders eingehend auch die selteneren und unbekannteren Künstler. Große Sorgfalt ist auf die Auswahl der Abbildungen gelegt. Mehr als die Hälfte werden hier erstmalig veröffentlicht. So, um nur einige Beispiele zu nennen, werden für Deutschland erstmalig wiedergegeben die Altäre des Dirk Bouts und Memling in Spanien und die Werke des Joos van Cleve in Italien. Daneben finden sich fast bei jedem Hauptmeister Werke reproduziert, die zwar bereits bekannt, aber noch nicht oder doch nur an schwer zugänglicher Stelle publiziert waren. — Schon diese wenigen Angaben zeigen, daß die hier angekündigte Arbeit zur Zeit außerhalb jeden Wettbewerbes steht. Die einschlägige Literatur ist, soweit sie überhaupt neueren Datums ist, auf ganz anderer Grundlage angelegt und dementsprechend unter ganz anderen Gesichtspunkten ausgeführt.

Alte Meister Guenther Koch & Co.

München, Brienner Straße 14.

Alte Meister Guenther Koch & Co.

München
Brienner Straße 14

kaufen und verkaufen:

Gute Gemälde, Antiquitäten,
Graphik,
Seltene wertvolle Bücher,
auch ganze Bibliotheken,
besonders Kunstgeschichte,
Monumentale Theologie,
Deutsche Geschichte
und Deutsche Literatur

*

Als Hauszeitschrift erscheint:

FÜR WENIGE

Zwanglose Mitteilungen für Kunst- und Büchersammler.
Herausgegeben von Guenther Koch.
Reich illustriert. Es liegen vor Heft 1—3 (1921—24).

Miniatur der Wiener Genesis. Wien, Hofbibliothek (S. 38)

Miniatur des Tropars von Prüm. Paris, Nationalbibliothek (S. 39)

Miniatur der Bibel von St. Paul. Rom, S. Paolo fuori le Mura (S. 39)

Miniatur aus d. Ordo Sigiberts v. Minden. Berlin, Staatsbibliothek (S. 40)

Miniatur aus d. Menologium Basilius II.
Rom, Vatikanische Bibliothek (S. 46)

Kreuzkapsel (Ausschnitt).
Rom, Vatikanisches Museum (S. 45)

Antependium. Helmstedt, Marienberger Kirche (S. 33)

Antependium. Hannover, Kestnermuseum (S. 34)

Antependium aus Ruppertsberg (Bingen). Brüssel. Musée du Parc du Cinquantenaire (S. 55)
[nach Destrée]

Antependium. Hannover, Welfenmuseum (S. 49)

Antependium. Halberstadt, Dom (S. 49)

Antependium. Wien, Hofmuseum (S. 60)

Antependium (Ausschnitt). Salzburg, Dom (S. 39)

Antependium. Bern, Historisches Museum (S. 60)

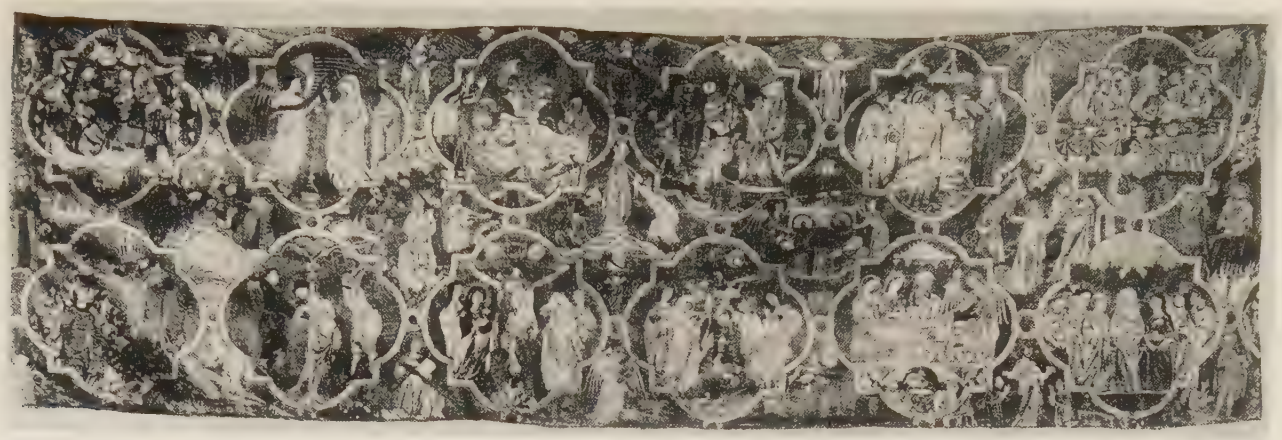
Antependium. Bern, Historisches Museum (S. 61)

Überhang. Bern, Historisches Museum (S. 81) [nach de Farcy]

Antependium. Kloster Engelberg (Schweiz) (S. 60)

Antependium. Lille, Museum (S. 65) [nach Ysendyk]

Antependium. Angers, Sammlung de Farcy (S. 50)



Antependium. Toulouse, Historisches Museum (S. 61)

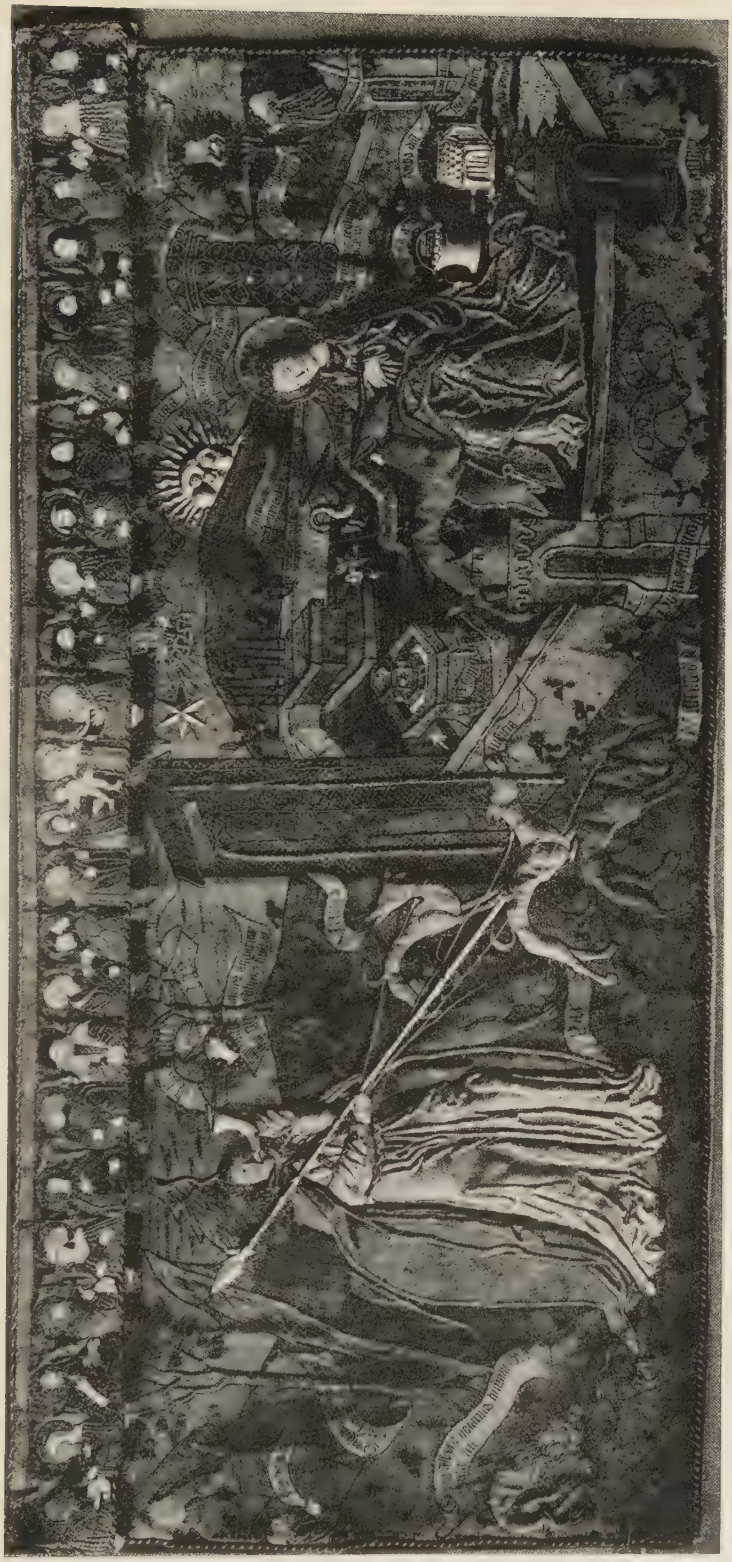
Antependium. Brüssel, Musée du Parc du Cinquantenaire (S. 70)

Antependium. Paris, Louvre (S. 64) [nach de Farcy]

Antependium. Köln, Mariae-Himmelfahrts-Kirche (S. 71)

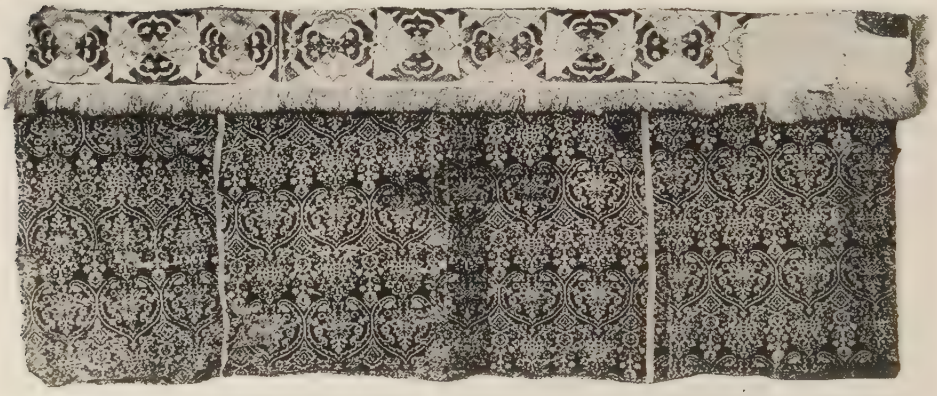
Antependium. Valencia, Kathedrale (S. 67)

Antependium. Kloster Kamp. (Niederrhein) (S. 57)



Antependium. Privatbesitz (S. 70)

Antependium (Ausschnitt). Vich, Bischöfl. Museum (S. 66)



Antependium. Stockholm, Historisches Museum (S. 69) [nach Kirkohistorisk Årskrift]

Antependium. Rom, Chiesa Nuova (S. 72)

Antependium. Brügge, Bürgerhospiz (S. 74) [nach Ysendyk]

Antependium. Rom, Collegium Germanicum (S. 73)

Antependium. Komburg, ehem. Abteikirche (S. 97)

Antependium. Cividale, Dom (S. 101)

Antependium. Città di Castello, Kathedrale (S. 101)

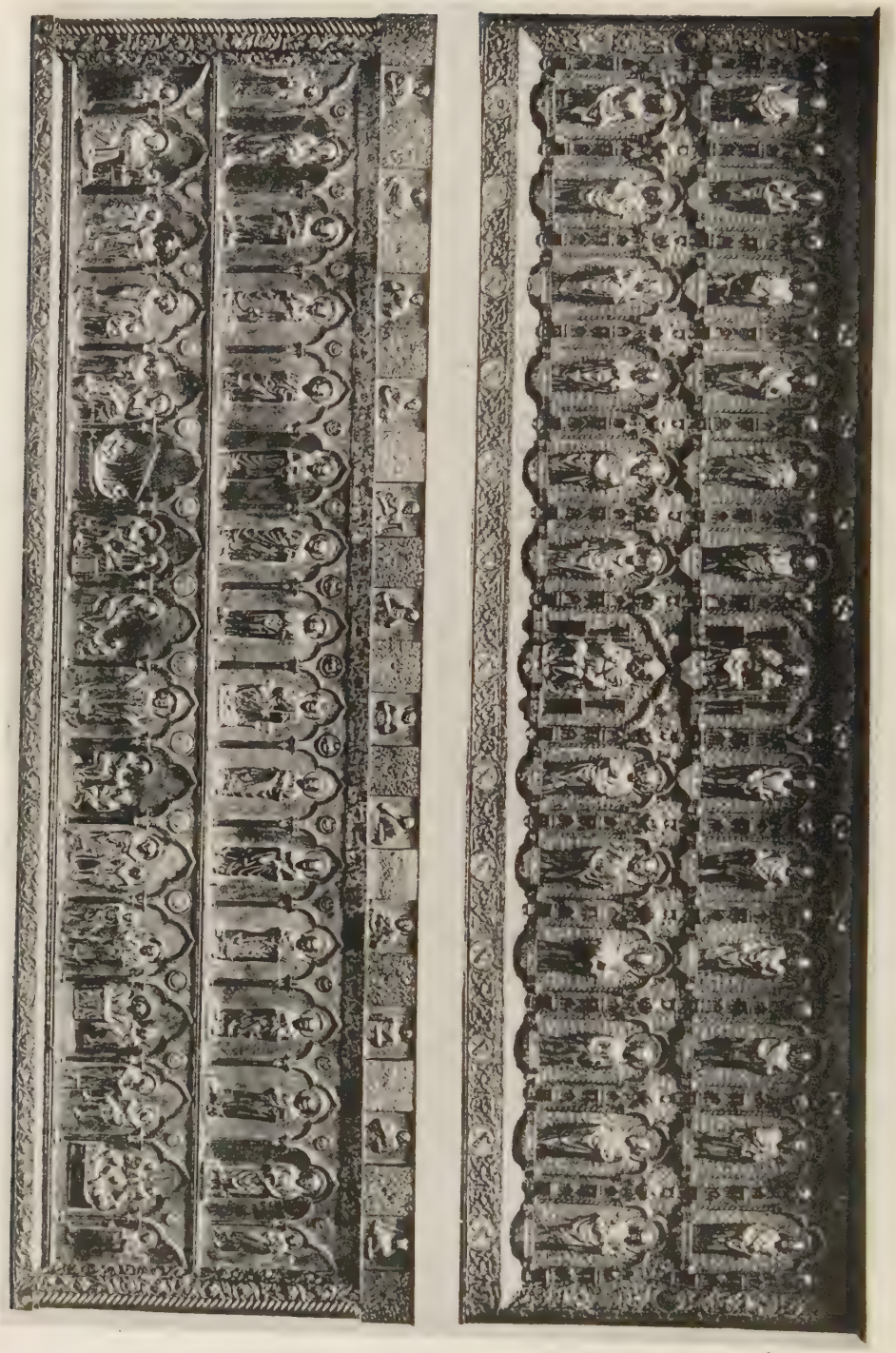
Antependium aus Oelst, Kopenhagen, Nationalmuseum (S. 99)

Antependium. Sahl (Jütland) (S. 99)

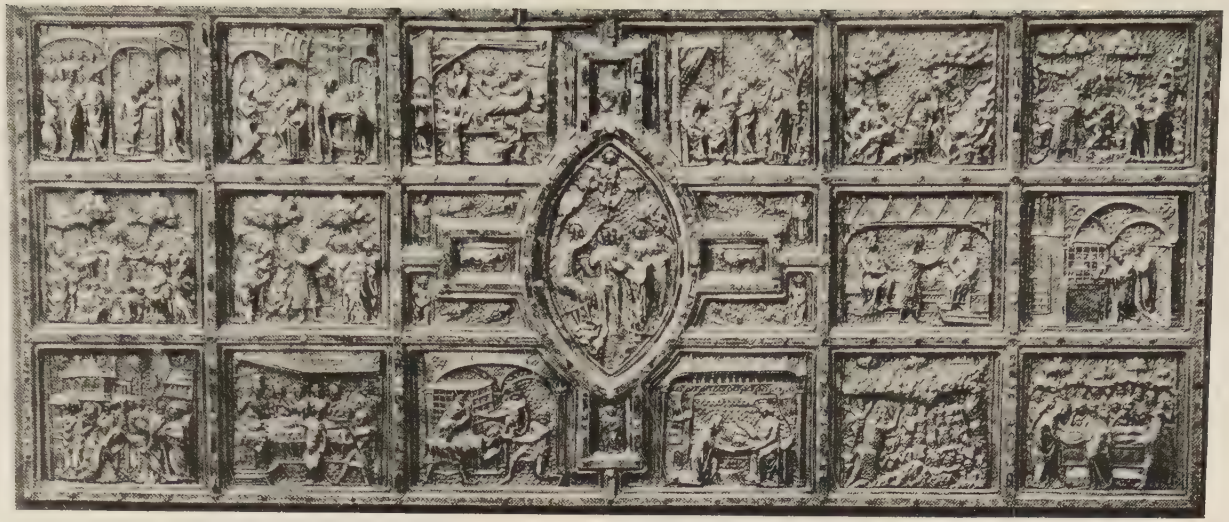
Antependium. Pistoja, Kathedrale (S. 102)

Antependium. Florenz, Opera del Duomo (S. 103)

Antependium. Florenz, S. Maria Annunziata (S. 107)



Antependien. Venedig, S. Marco (S. 102)



Antependium. Monza, Dom (S. 103)

Antependium. Fulda, Dom (S. 108)

Ehem. Antependium. Grado, Dom (S. 104)

Antependium aus Quern. Nürnberg, German. Museum (S. 97)

Antependium. Hildesheim, Dom (S. 106)

Antependium. Orihuela (Spanien), Kathedrale (S. 108)

Antependium. Vich, Bischöfl. Museum (S. 110).

Antependium. Lerida, Museum (S 112)

Antependium. Barcelona, Museum (S. 110)

Antependium. Barcelona, Museum (S. 120)

Antependium aus Aardal, Bergen, Museum (S. 113) [nach Bendixen]

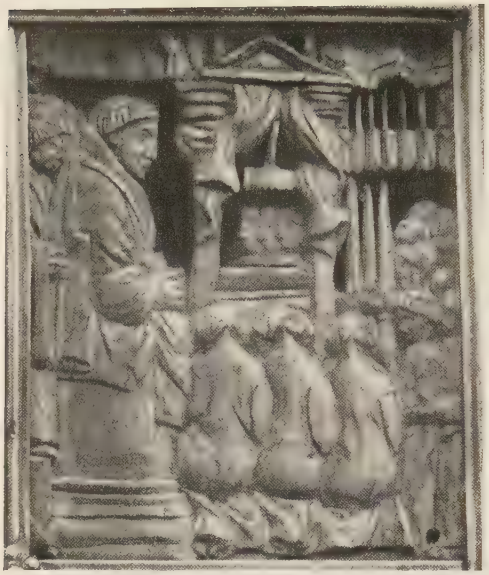
Antependium. Florenz, S. Spirito (S. 84 u. 119)

Antependium. Kopenhagen, Nationalmuseum (S. 115)

Antependium. Florenz, S. Spirito (S. 119)

Antependium. Borbjerg (Jütland) (S. 121)

Antependium. München, Nationalmuseum (S. 122)

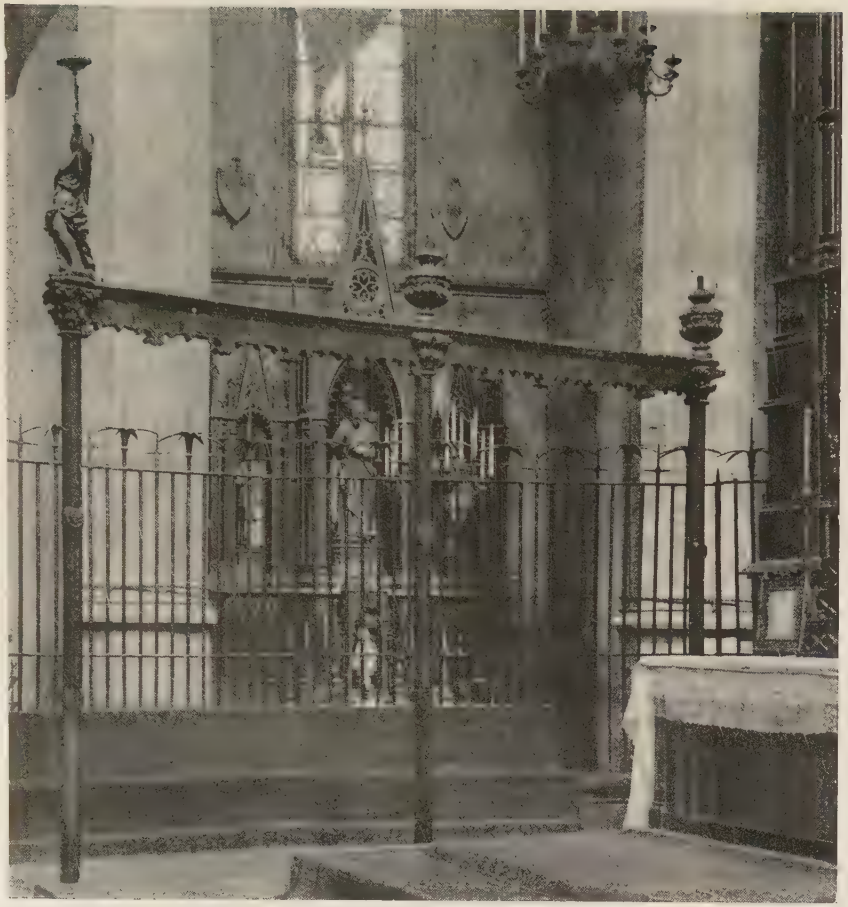


Elfenbeinrelief vom Deckel des Sakramentars Drogos von Metz. Paris, Nationalbibliothek (S. 134)

Miniatur aus den Miracles de N.-Dame. Paris, Nationalbibliothek (S. 145)

Miniatur aus den Miracles de N.-Dame. Paris, Nationalbibliothek (S. 84)

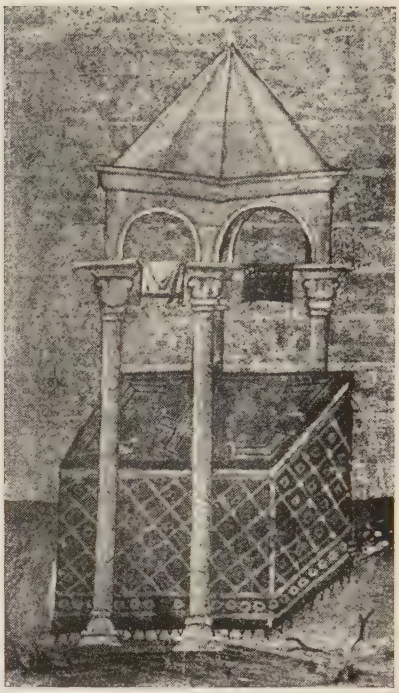
Miniatur der Legenda aurea. Brüssel, Kgl. Bibliothek (S. 145)



Altarvelensäulen Manresa, La Seo (S. 145)

Altarvelensäulen. Schwerte, Pfarrkirche [nach Kunstd. von Westf.] (S. 147)

Wandgemälde. Rom, S. Clemente (S. 144)



Ciborium mit Velen. Miniatur d. Menologiums Basilius II. Rom, Vatikanische Bibliothek (S. 165)

Fastenvelum. Miniatur eines flämischen Stundenbuchs. London, Britisches Museum (S. 153)

Fastenvelum. Miniatur eines Stundenbuchs (S. 156) [nach Bock]

Altarvelensäule
Mainz, St. Stephan (S. 146)

Hungertuch. Hellefeld, Pfarrkirche S. (158)
[nach Kunstdenkm. v. Westfalen]

Hungertuch aus Telgte. Berlin. Museum f. Völkerkunde (S. 158)
[nach Kunstdenkm. v. Westfalen]

Hungertuch. Zittau, Stadtbibliothek (S. 157) [nach Kunstd. Sachsens]

a)

b

c

d

Altarvelen a) Mâr Jáqûb el Habîs (S. 162) b) Mâr Cyriacus (S. 162) [n. Bell] c) Dêr ez Zaferân (S. 162) [nach Preußer] d) Surb Paulus (S. 162) [nach Bachmann]

Miniatur einer Prudentiushandschrift. Lyon, Palais des Arts (S. 173)
[nach Stettiner]

Altarstufen. Blaubeuren, ehem. Klosterkirche (S. 180)

Miniatur eines Pontifikales von Bergamo. Rom, Vaticana (S. 189)

Miniatur eines Pontifikales. Sevilla, Biblioteca Colombina (S. 189)

Miniatur des Menologiums Basilius II. Rom, Vaticana (S. 46)

Miniatur des Codex purpureus zu Rossano (S. 192) [nach Haseloff]

Ciborium. Perugia, Universität (S. 204)

Ciborium. S. Apollinare in Classe (S. 205)

Altarciborium. Neckarmühlbach (Baden) (S. 217) [nach Kunstd. Badens]

Ehem. Altarciborium. Limburg a. L., Dom (S. 215)

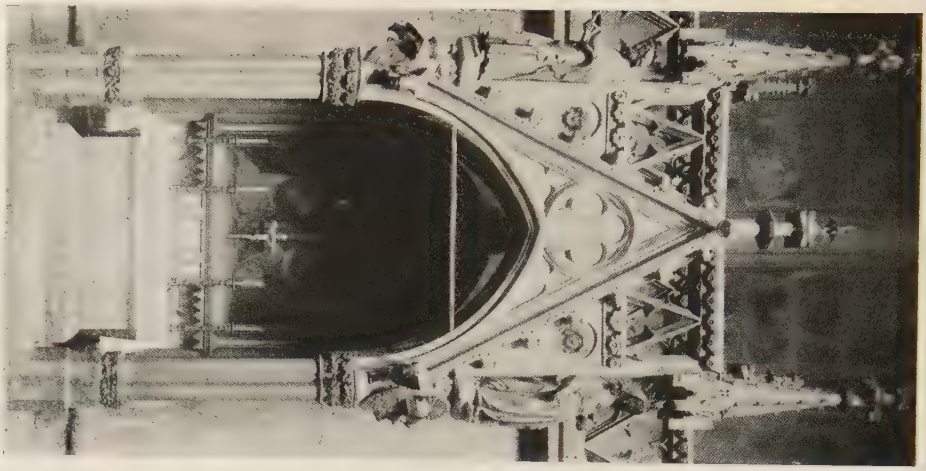
Altarciborium. Erfurt, Dom (S. 217)

Altarciborium. Parenzo, Dom (S. 219)

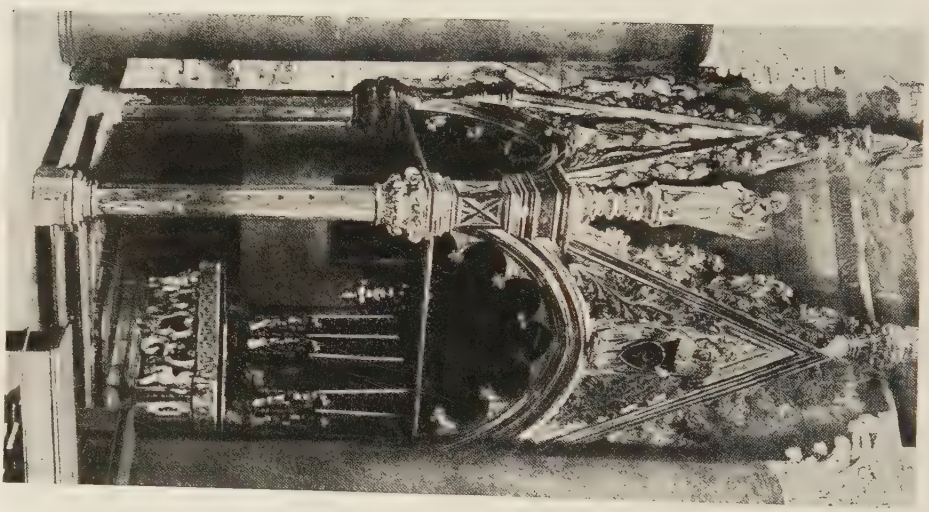
Altarciborium. Venedig. S. Marco (S. 219)

Altarciborium. Mailand, S. Ambrogio (S. 219)

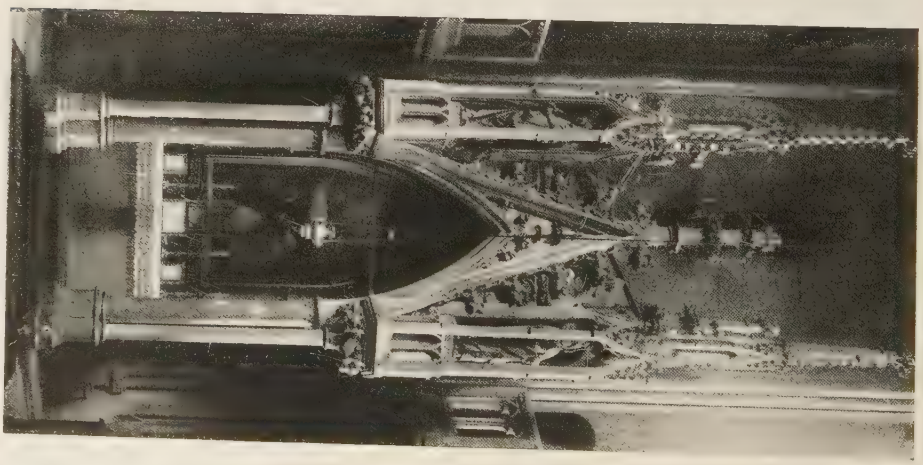
Altarciborium. Civate, S. Pietro (S. 220)



Altarciborium. Regensburg, Dom (S. 216)



Altarciborium. Spalato, Dom (S. 220)



Altarciborium. Regensburg, Dom (S. 221)

Altarciborium. Viterbo, S. Giovanni in Zoccoli (S. 222)

Altarciborium. Regensburg, Dom (S. 221)

Altarciborium. Palombara, S. Giovanni in Argentella (S. 222)

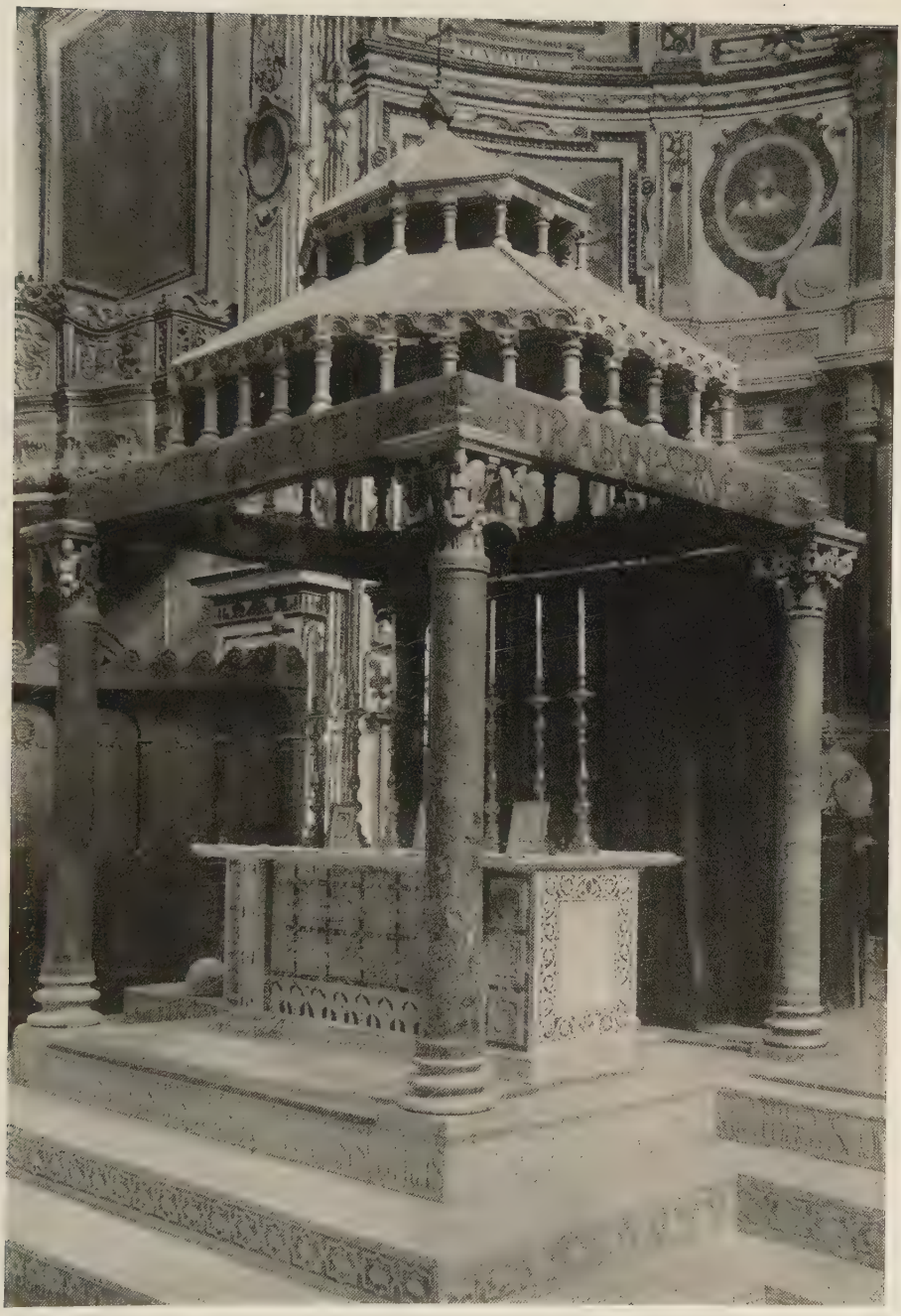
Altarciborium. Toscanella, S. Maria (S. 222)

Altarciborium. Soria, S. Juan (S. 223) [nach Lamperez y Romea]

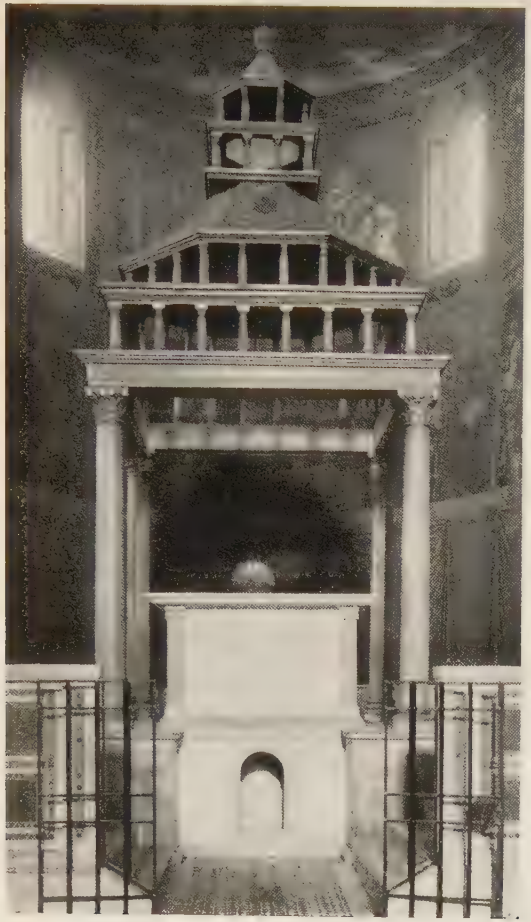
Reiseciborium. München, Reiche Kapelle (S. 208) [nach Braun, Meisterwerke]

Altarciborium. Barcelona, Museum (S. 223)

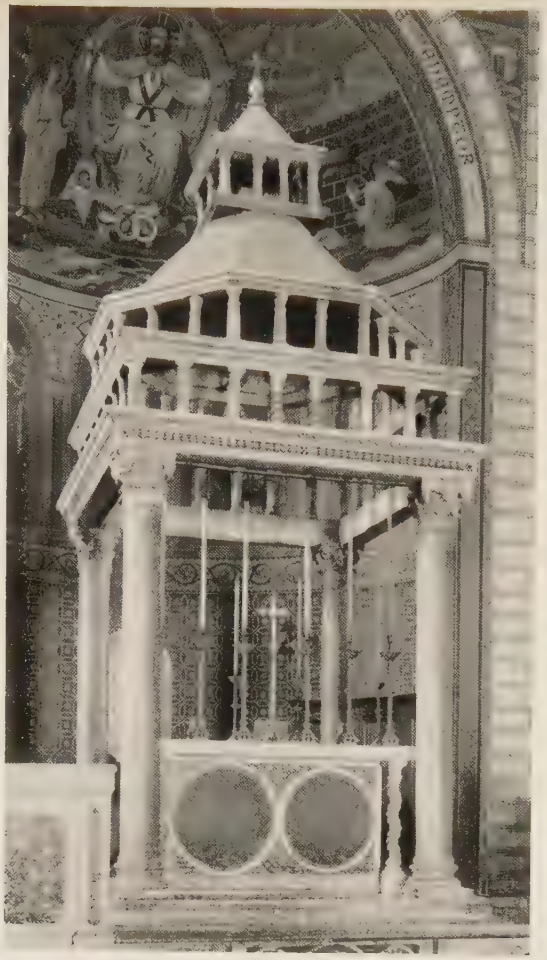
Altarciborium. S. Pietro ad Oratorium (Prov. Aquila) (S. 224)



Altarciborium. Bari, S. Nicola (S. 223)

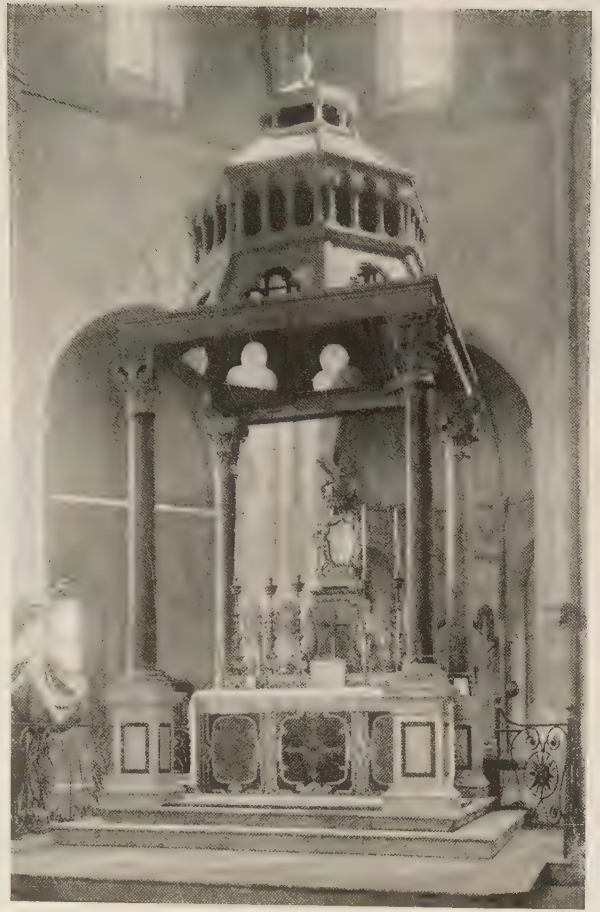


Altarciborium. Anagni, Kathedrale
(S. 224)

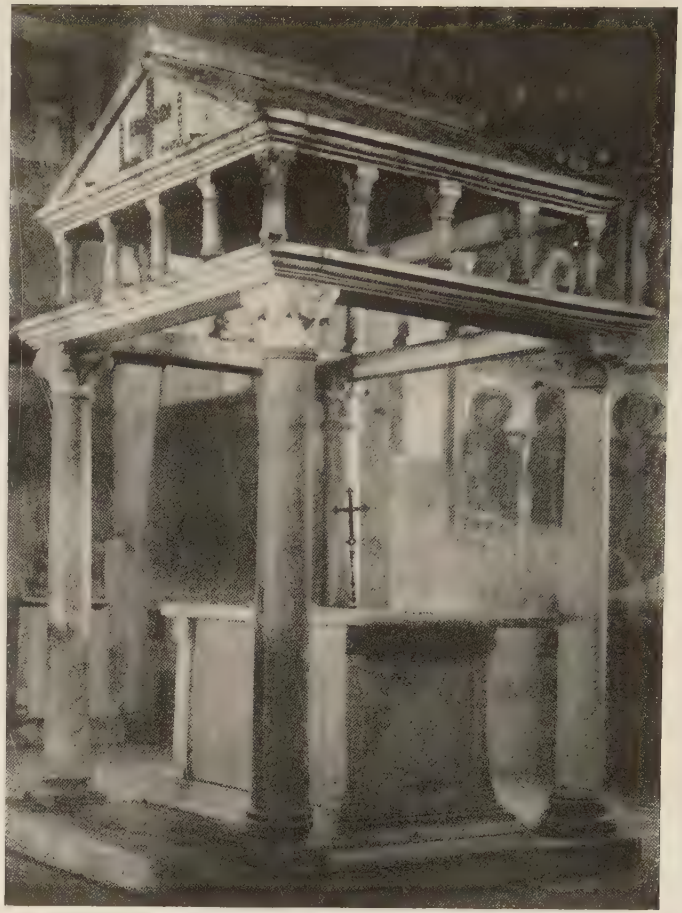


Altarciborium. Ferentino, Kathedrale
(S. 224)

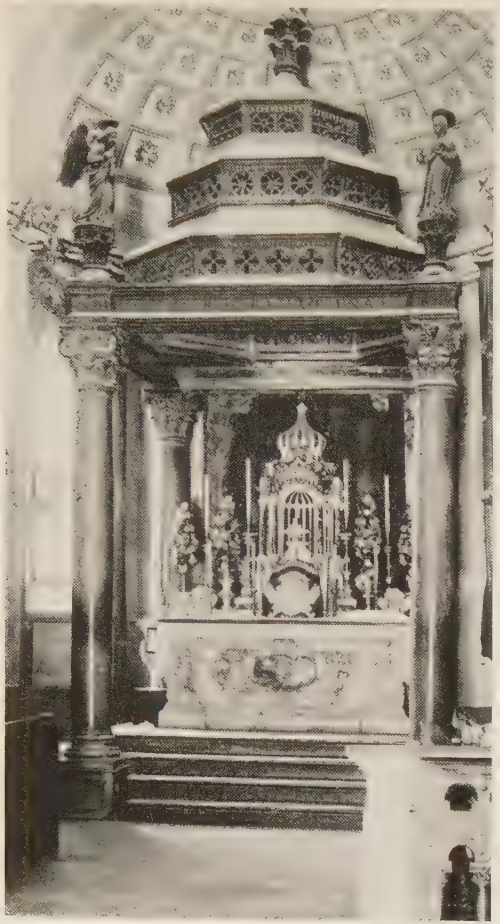
Altarciborium. Rom, S. Giorgio in Velabro
(S. 224)



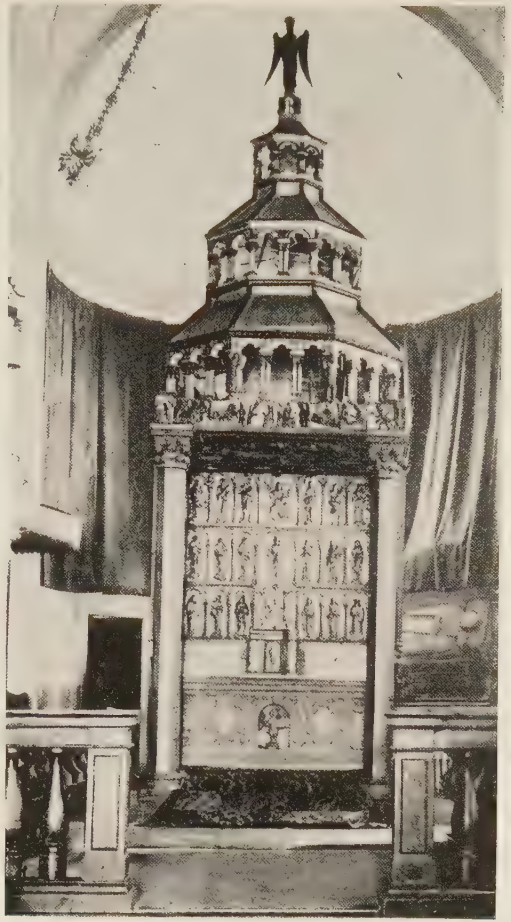
Altarciborium. Barletta, S. Maria Maggiore (S. 226)



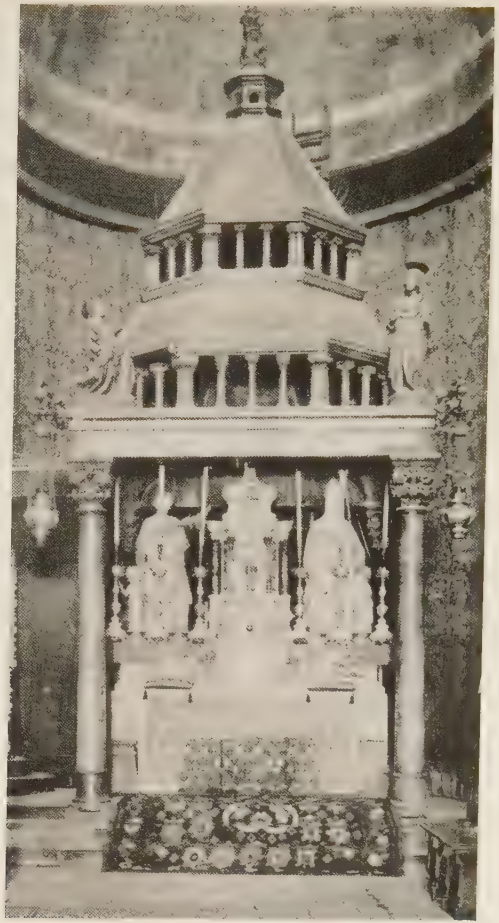
Altarciborium. Castel S. Elia bei Nepi (S. 228)



Altarciborium. Curzola, Dom (S. 226)



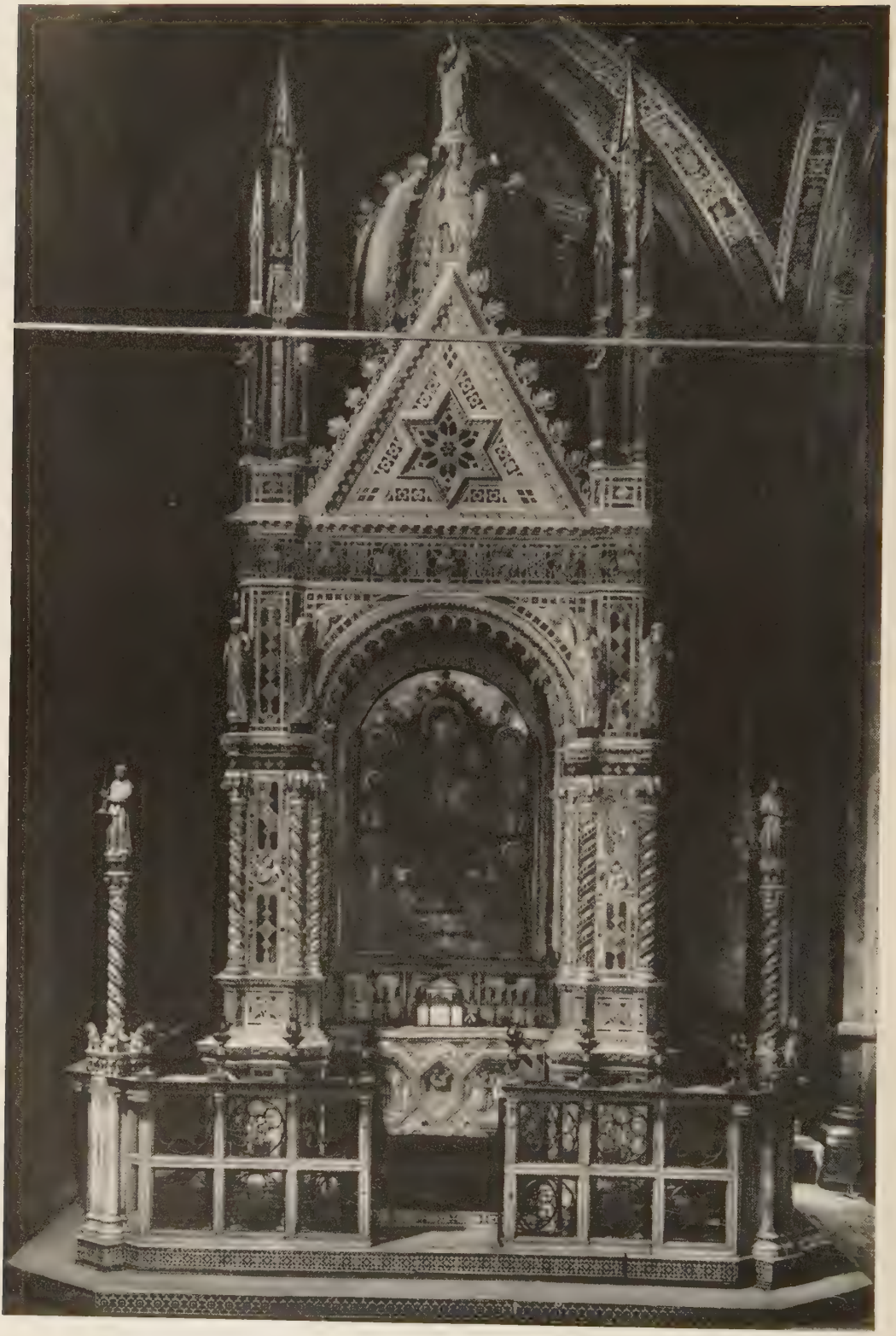
Altarciborium. Cattaro, Dom (S. 226)



Altarciborium. Traù, Dom (S. 225)

Altarciborium. Rom, S. Cecilia (S. 230)

Altarciborium. S. Maria in Valle Polcraneta bei Rosciolo (S. 227)



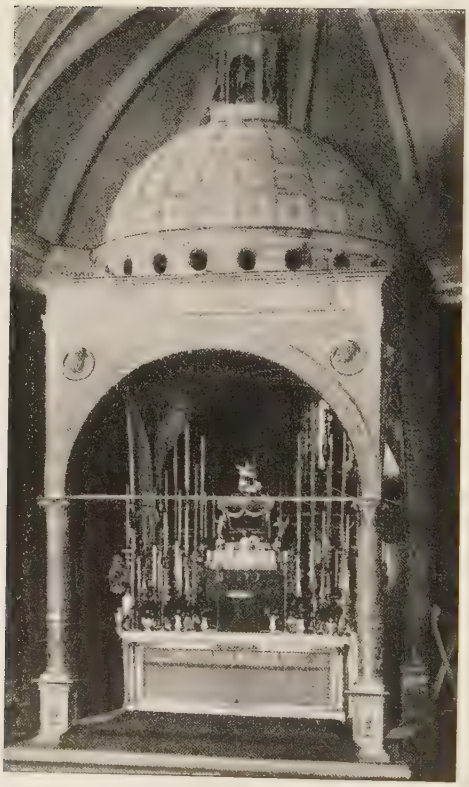
Altarciborium. Florenz, Or S. Michele (S. 231)

Altarciborium. Rom, S. Paolo fuori le Mura (S. 230)

Altarciborium. Toledo, Kathedrale (S. 232)

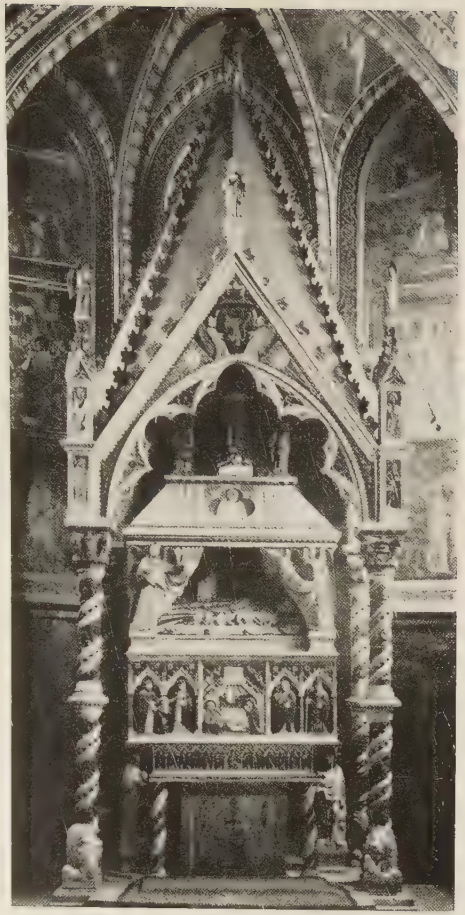
Altarciborium. Werl, Pfarrkirche (S. 232)

Altarciborium. Gerona, Kathedrale (S. 233)



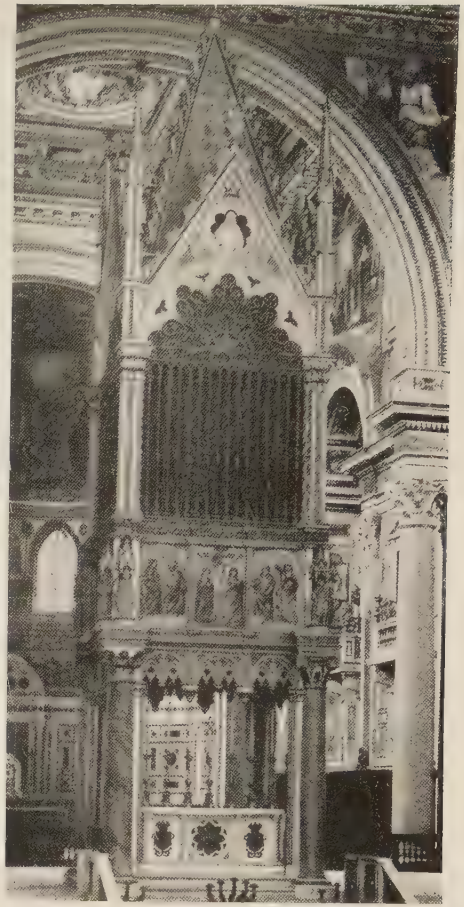
Altarciborium. Spello, S. Maria Maggiore
(S. 237)

Altarciborium. Florenz, S. Miniato
(S. 237)



Altarciborium. Neapel, Kathedrale
(S. 233)

Halbciborium. Rom, S. Maria in Trastevere (S. 243)



Reliquienciborium. Rom, Laterankirche
(S. 260)

Altarciborium. Florenz, S. Spirito (S. 238)

Altarciborium. Aquileja, Basilika (S. 236 661)

Altarciborium. Rom, S. Alessio (S. 239)

Altarciborium. Rom, S. Crisogono (S. 238)

Altarciborium. Neapel, S. Pietro ad aram (S. 239)

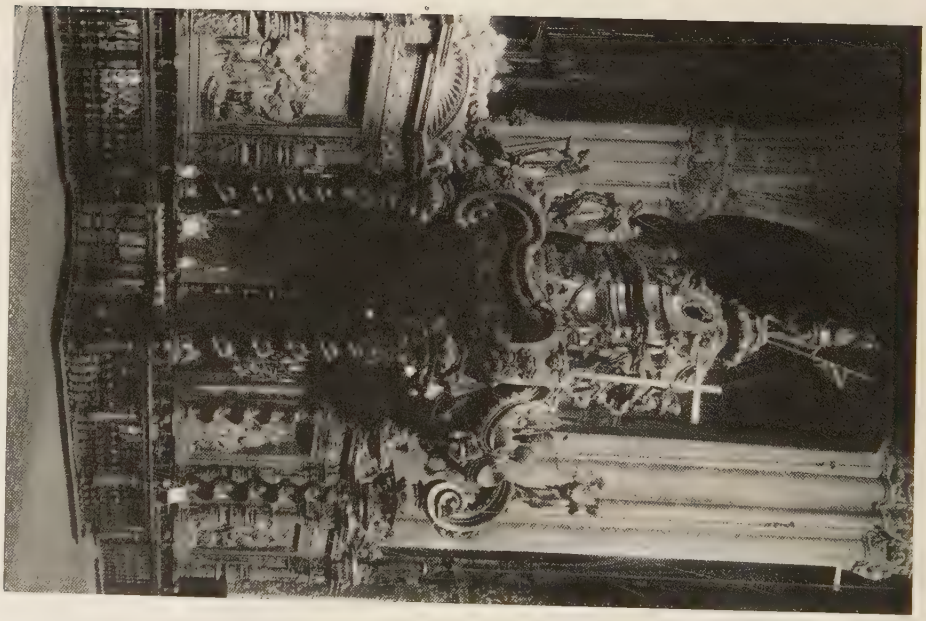
Altarciborium. Rom, S. Prassede (S. 239)

Altarciborium. Narni, Kathedrale (S. 240)

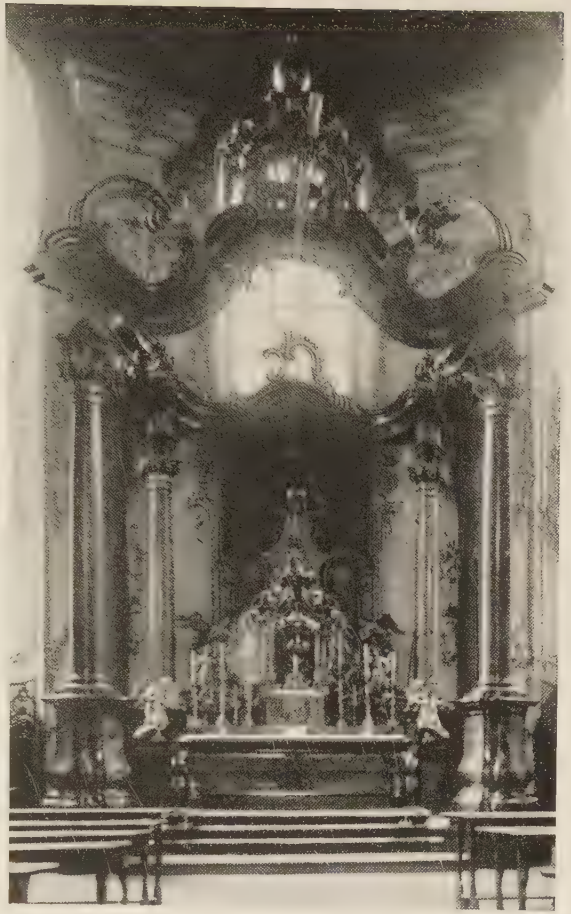
Altarciborium. Genua, Kathedrale (S. 236)

Altarciborium. Rom, S. Susanna, Krypta (S. 237)

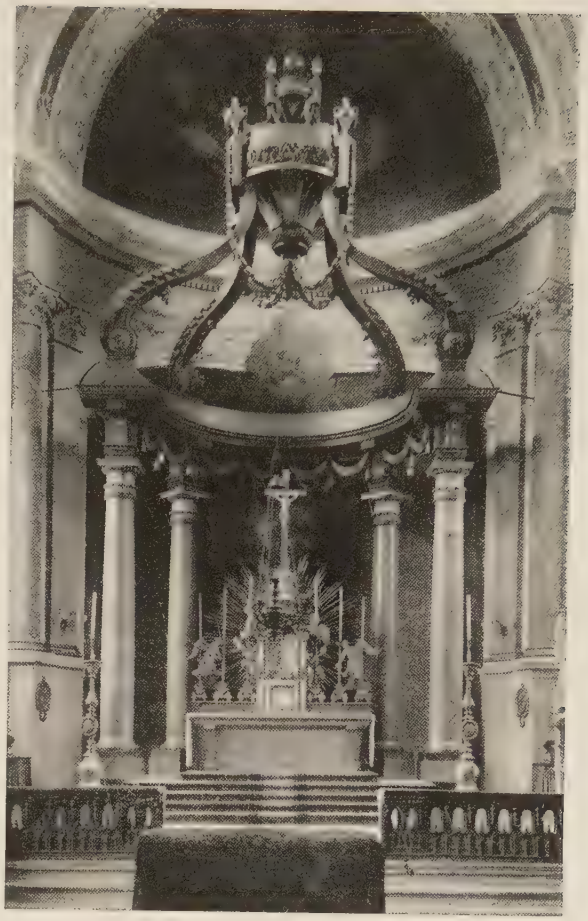
Altarciborium. Taranto, Kathedrale (S. 235)



Altarciborium. Saragossa, Kathedrale (S. 239)



Altarciborium. Mainz, St. Peter (S. 241)



Altarciborium. Mainz, St. Ignaz (S. 241)

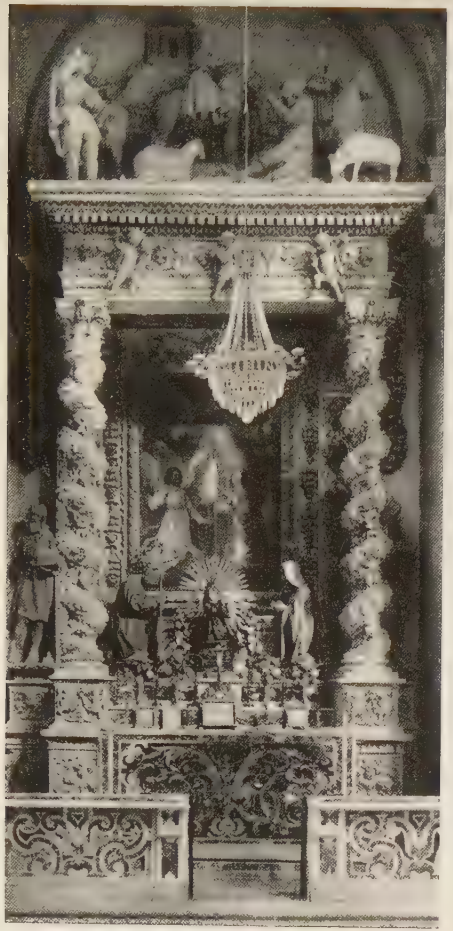
Halberdarium. Arezzo, S. Domenico (S. 243)

Halberdarium. Guardiagrele, S. Maria (S. 244)

Halberdarium. Toledo, Kathedrale (S. 247)

Halbciborium. Neapel, S. Chiara (S. 244)

Halbciborium. Cortona, S. Maria delle Grazie al Calcinajo (S. 245)



Halbciborium. Lecce, Kathedrale (S. 246)

Halbciborium. Rom, SS. Nereo ed Achilleo (S. 246)

Halbciborium. Genua, S. Maria di Carignano (S. 246)

Halbciborium. Orvieto, Kathedrale (S. 247) (Phot. Alinari)

Halbciborium. Neapel, S. Giovanni a Carbonara (S. 247) (Phot. Alinari)

Halbciborien. Regensburg, Niedermünster (S. 248)

Amboneiborium. S. Maria in Valle Pol-
craneta bei Rosciolo (S. 227, 252)

Halbciborium. Brescia, S. Francesco (S. 244)

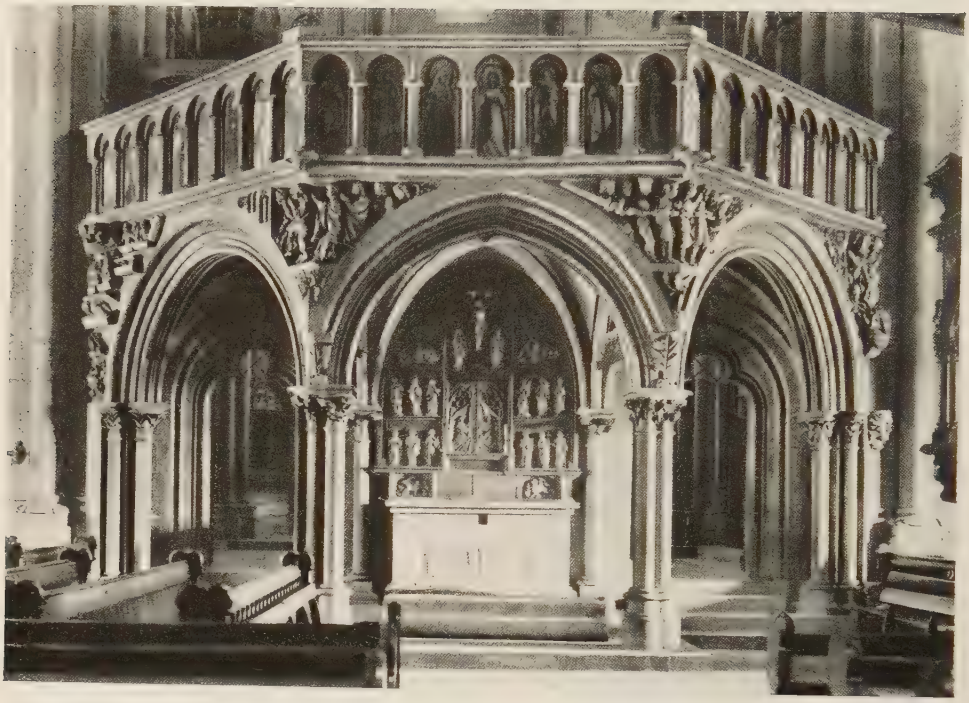
Nischenciborium. Speier, Dom (S. 248)

Halbciborium. Ravenna, S. Agata (S. 245)

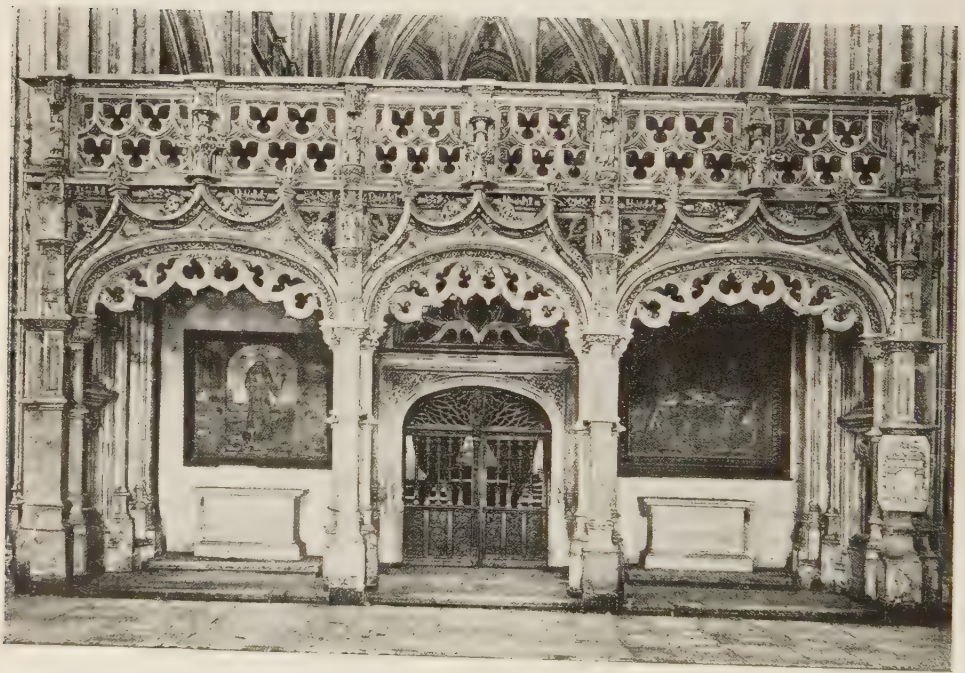
Nischenciborium. Neapel, S. Maria della Grazia in Caponapoli (S. 245)

Nischenciborium. Salamanca, Kathedrale (S. 250)

Nischenciborium. Florenz, S. Ambrogio (S. 251)



Lettnerciborium. Gelnhausen, Stiftskirche (S. 253, 670)

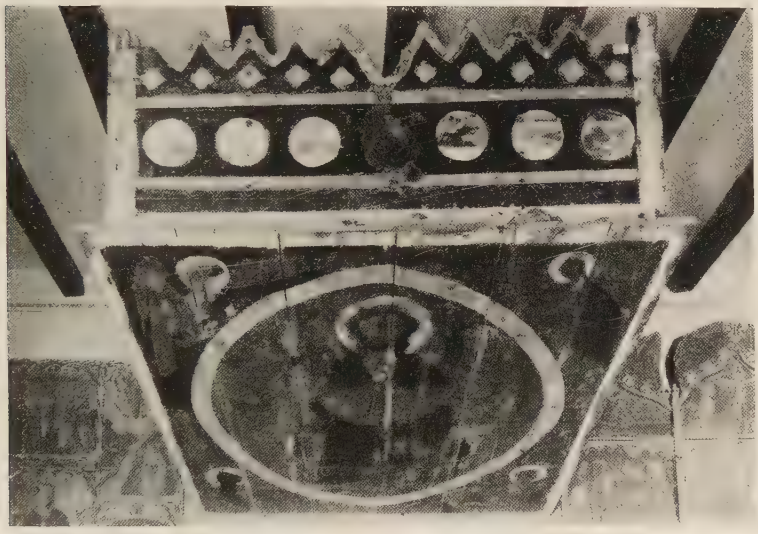


Lettnerciborium. Brou bei Broug, Notre-Dame (S. 255)

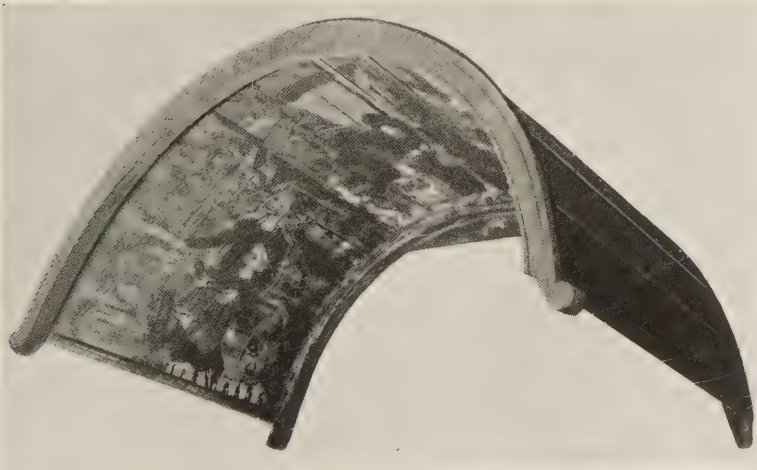
Amboncibórium. Ravello, Kathedrale (S. 252)

Nischenciborium. Verona, Kathedrale (S. 250)

Altarbaldachin. Barcelona, Museum (S. 262)

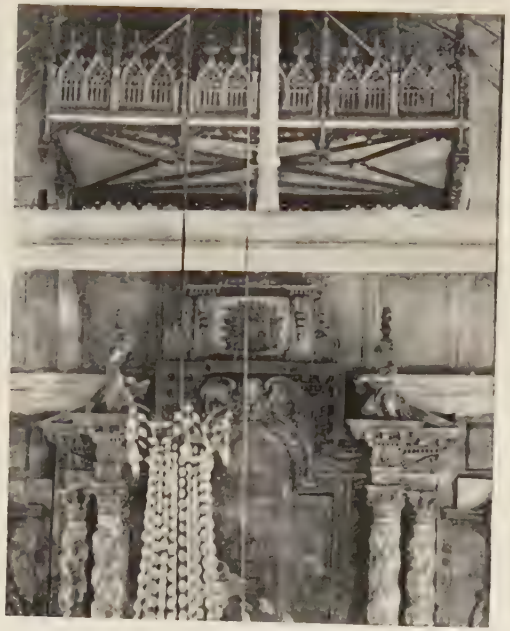


Altarbaldachin. Vich, Bischöfl. Museum (S. 262)



Altarbaldachin. Bergen, Museum (S. 263)

Altarbaldachin Berville (Oise) (S. 263)



Altarbaldachin. Bretagnolles (Eure) (S. 263)

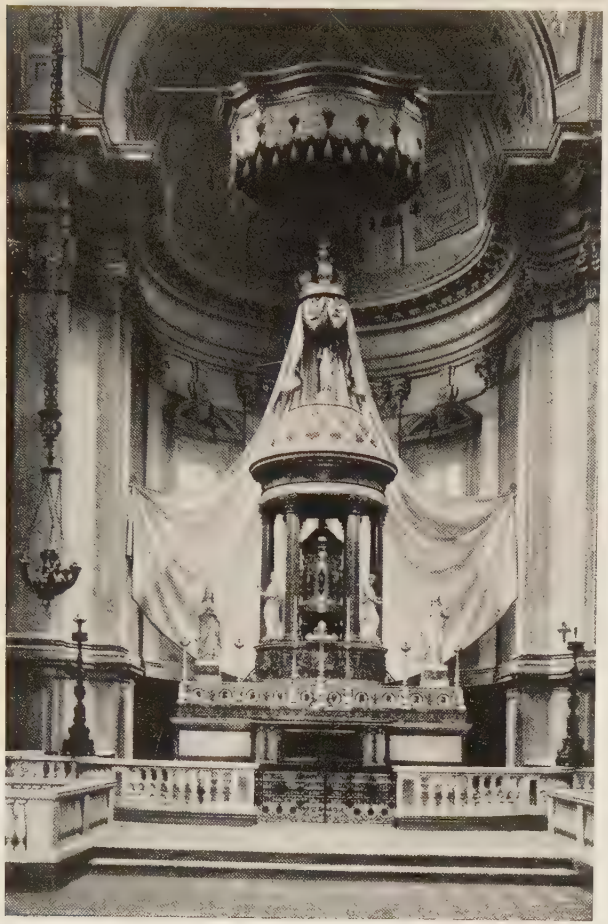
Altarbaldachin Ausschnitt aus dem Fresko Pinturicchios Siena, Libreria (S. 267)

TAFEL 188

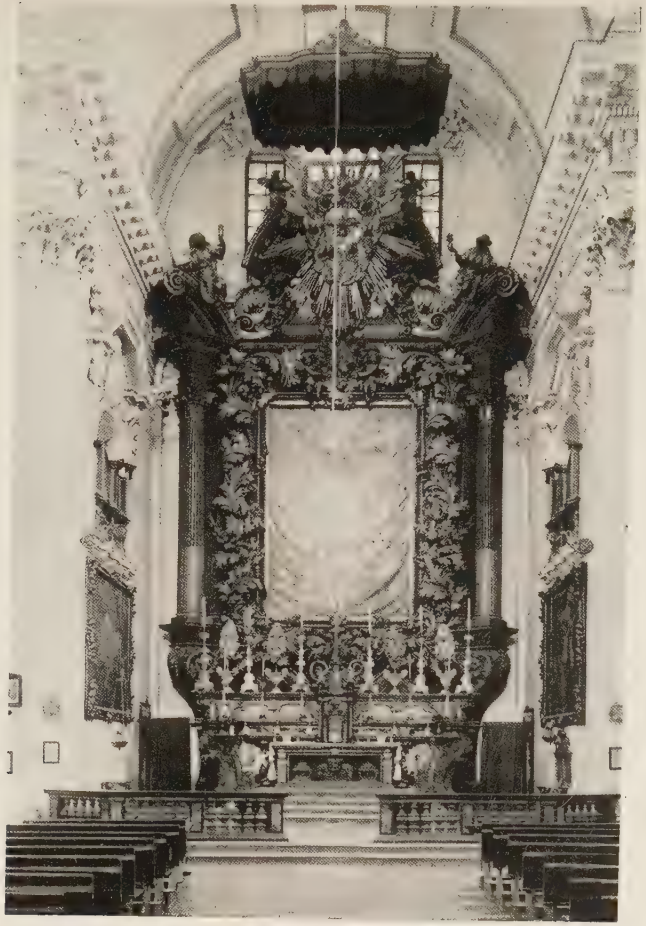
Altarbaldachin. Mons, St. Waltrudis (S. 264)

Altarbaldachin. Lüneburg, Johanniskirche (S. 265)

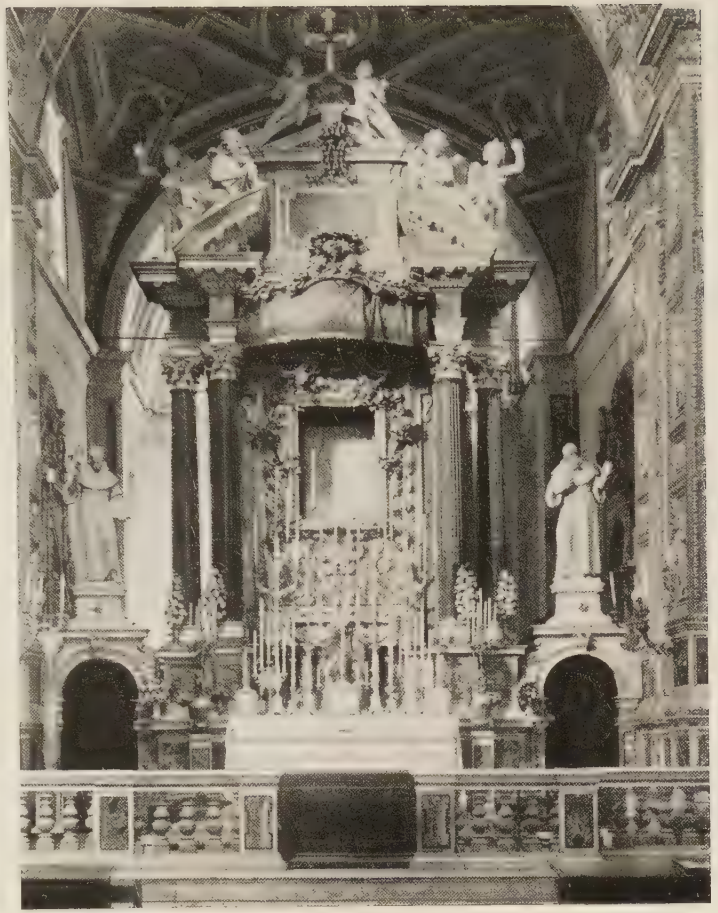
Altarbaldachin. Burgos, Kathedrale (S. 266)



Altarbaldachin. Mailand, S. Fedele (S. 269, 640)



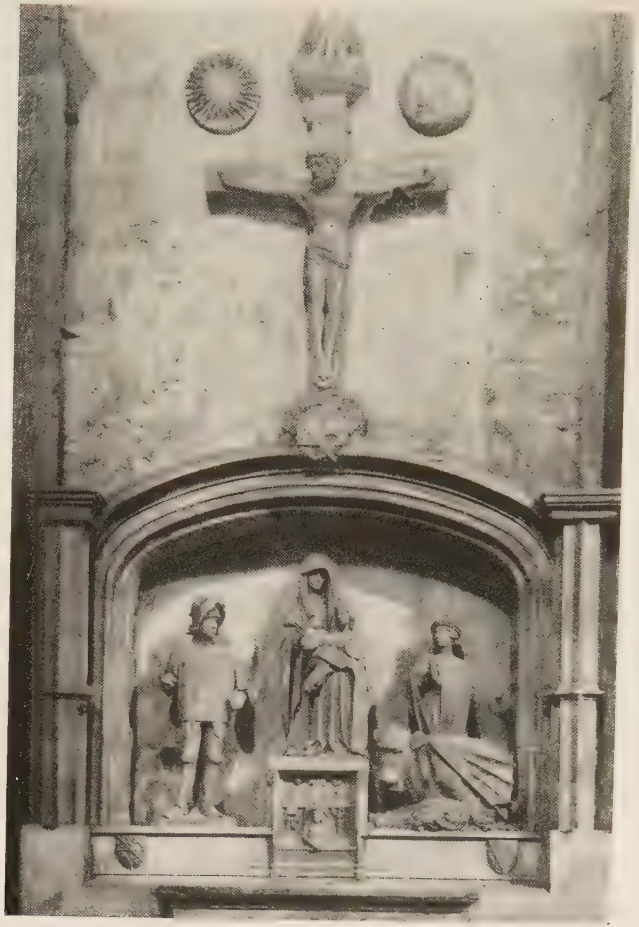
Altarbaldachin. Cremona, S. Marcellino
(S. 266, 287)



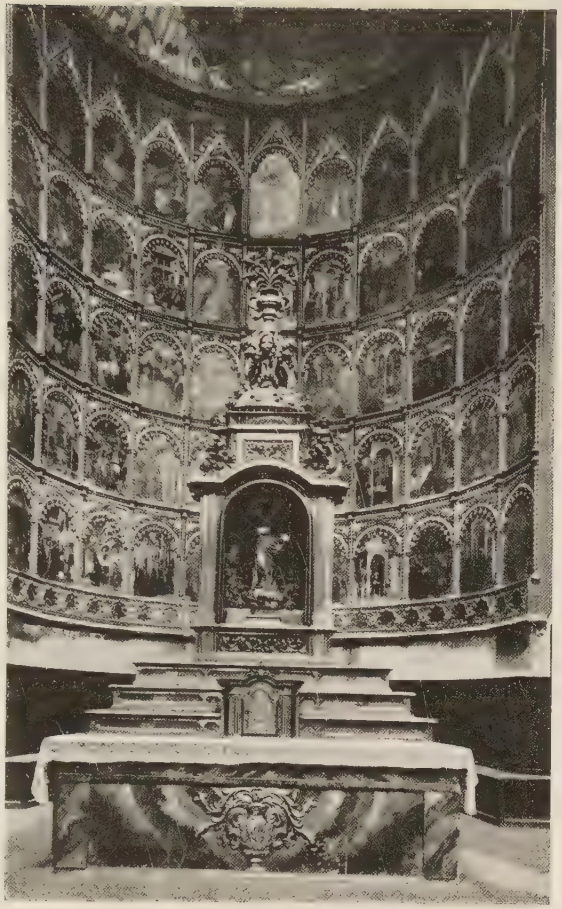
Altarbaldachin, Rom, S. Maria del Popolo (S. 269)

Miniatur des Bedford-Stundenbuches.
London, Britisches Museum (S. 267)

Retabel. Bordeaux, St-Michel (S. 286, 336)

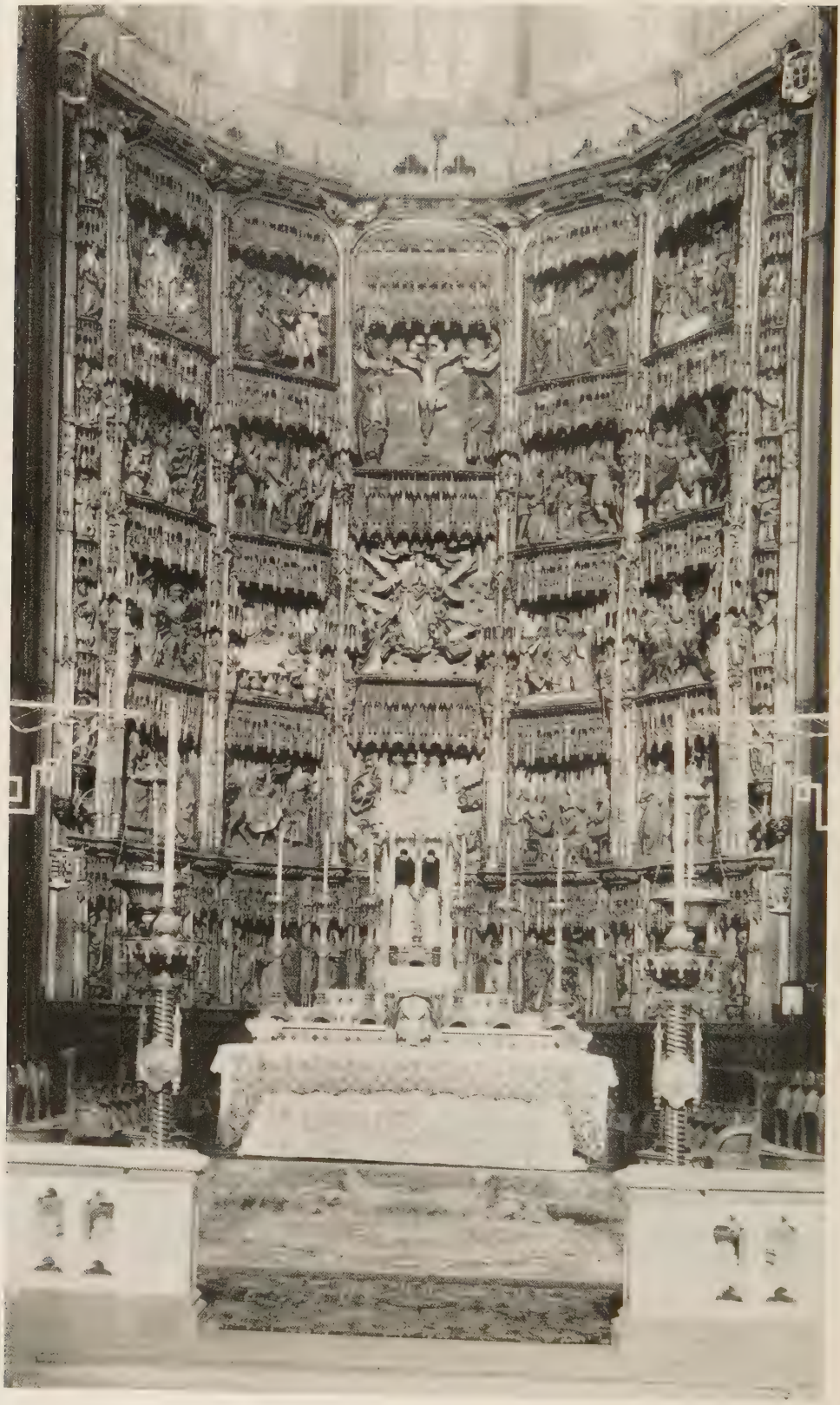


Retabel. Aix-Kathedrale (S. 285, 336, 438, 152, 523)



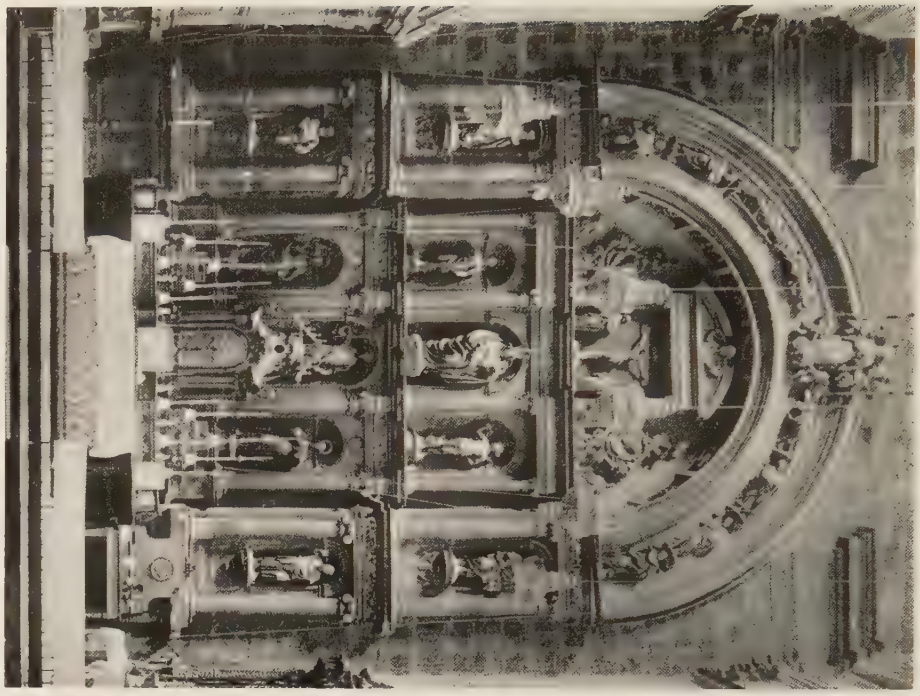
Retabel. Salamanca, alte Kathedrale (S. 286, 328, 435, 464)

Retabel. Gerona, S. Feliú (S. 306, 338, 469, 486)

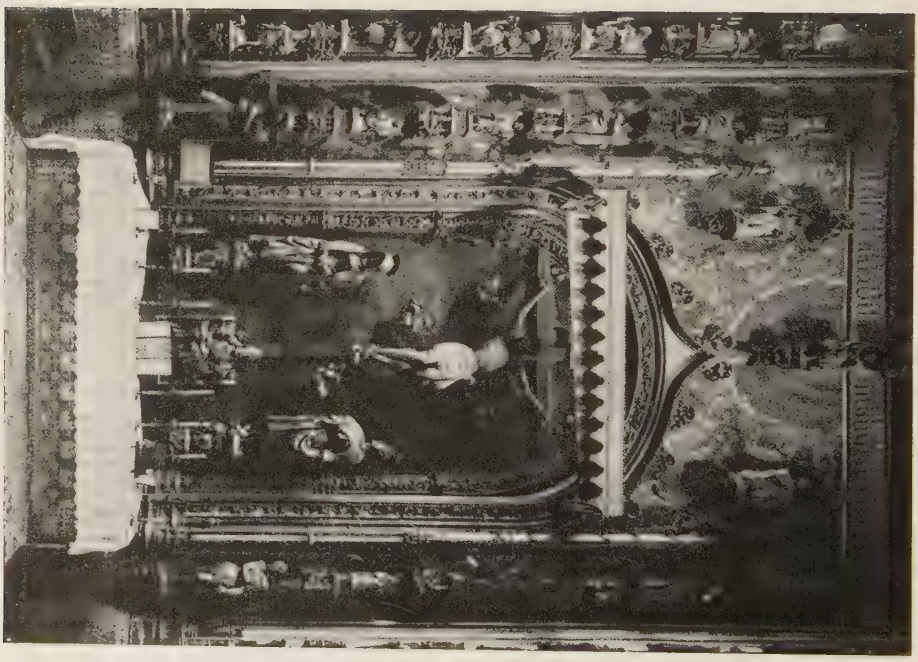


Retabel. Oviedo, Kathedrale (S. 286, 330, 332, 464)

Retabel. Lequeitio (Viscaya), Stiftskirche (S. 286, 306, 339, 469)

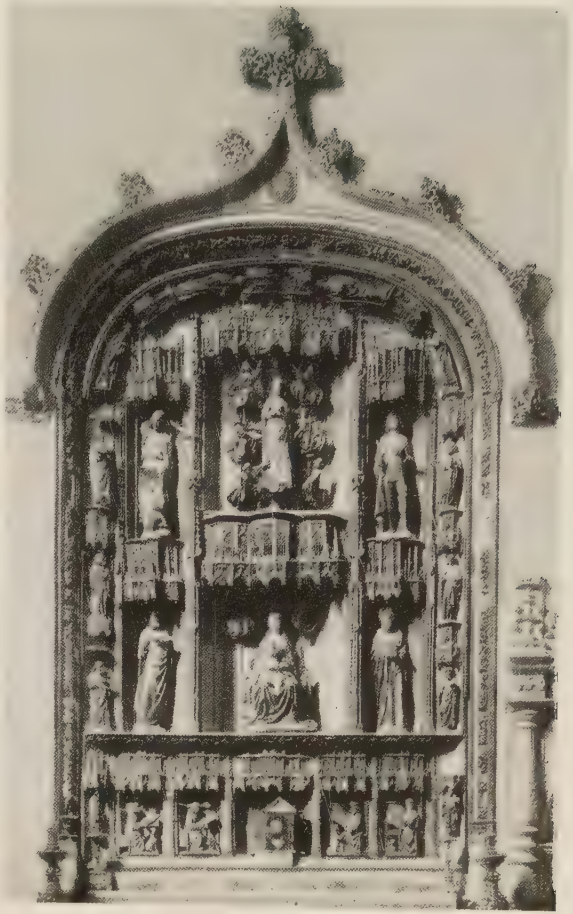


Retabel des Domingo Beltrán. Murcia, S. Esteban (S. 286, 391)



Retabel. Salamanca, Kathedrale (S. 286, 310)

Retabel. Rom, S. Maria del Popolo (S. 286)



Retabel. Burgos, S. Gil (S. 286, 306, 340, 390, 469, 486, 488)

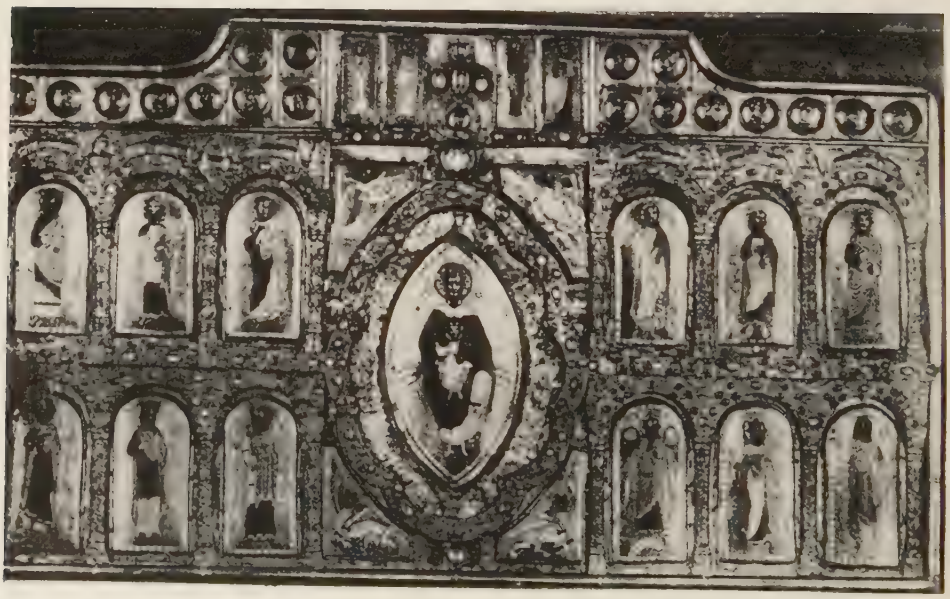
Remaklusretabel Wibalds von Stablo. Lüttich, Staatsarchiv (S. 289)

Retabel aus St. Castor zu Koblenz. Paris, Cluny-Museum (S. 291, 319, 518)

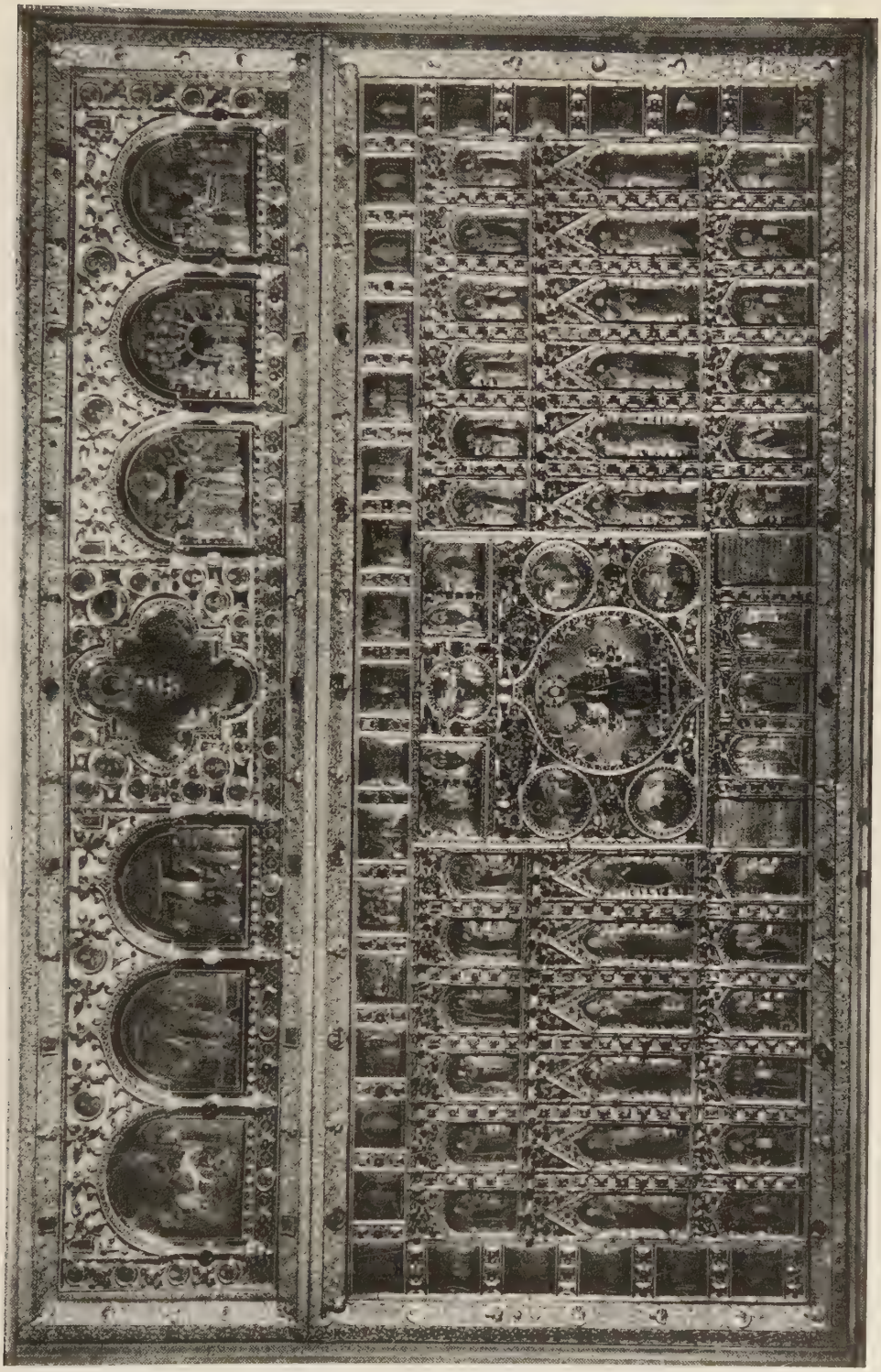
Retabel aus Lisbjerg. Kopenhagen, Nationalmuseum (S. 291, 518)

Retabel aus Odder. Kopenhagen, Nationalmuseum (S. 292)

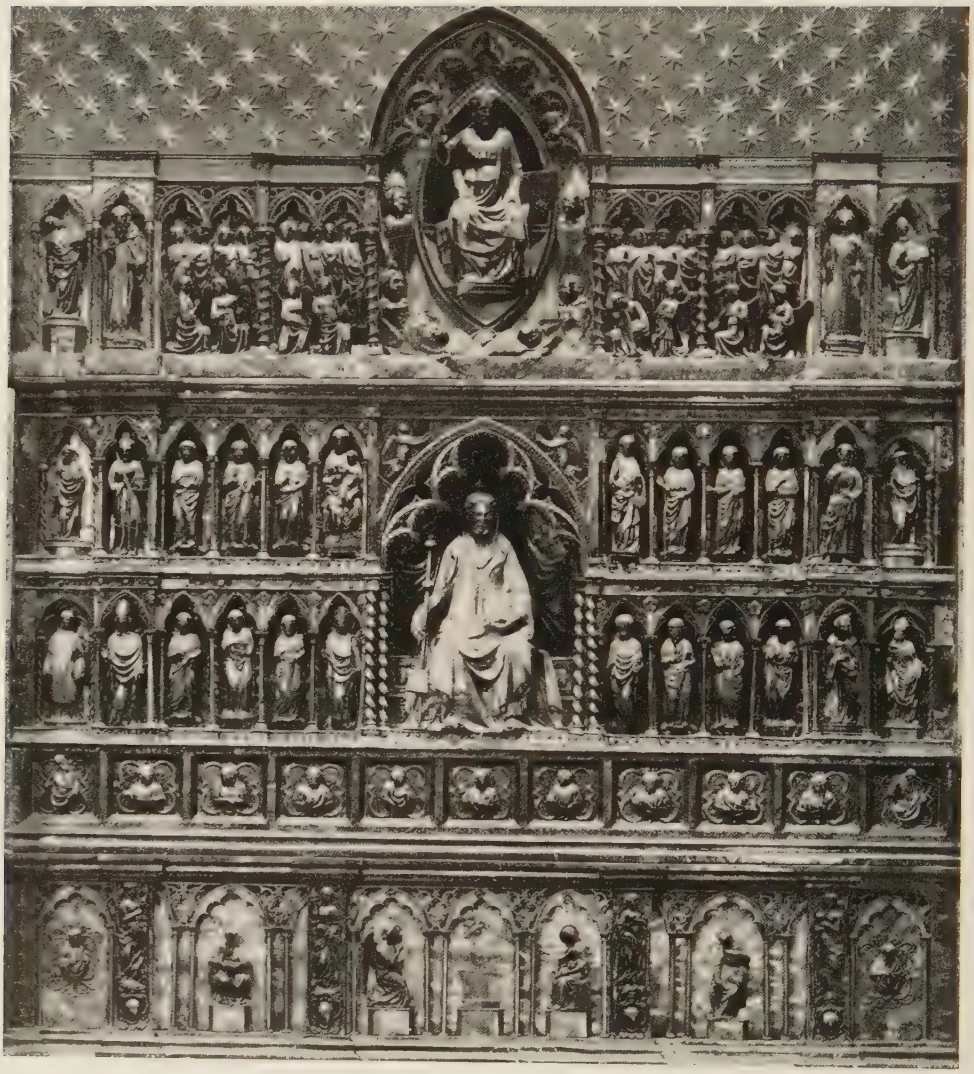
Retabel. Sahl (Jütland) (S. 292, 450)



Retabel. S. Miguel in excelsis (Navarra) (S. 293) [nach Roulin]



Pala d'oro. Venedig, S. Marco (S. 294,



Retabel. Pistoja, Kathedrale (S. 296)

Retabel aus St. Ursula. Köln, Kunstgewerbemuseum (S. 292, 323)

Retabel. Aquileja, Dom (S. 310, 323)

Retabel aus Silos. Burgos, Museum (S. 293, 451) [nach Roulin]

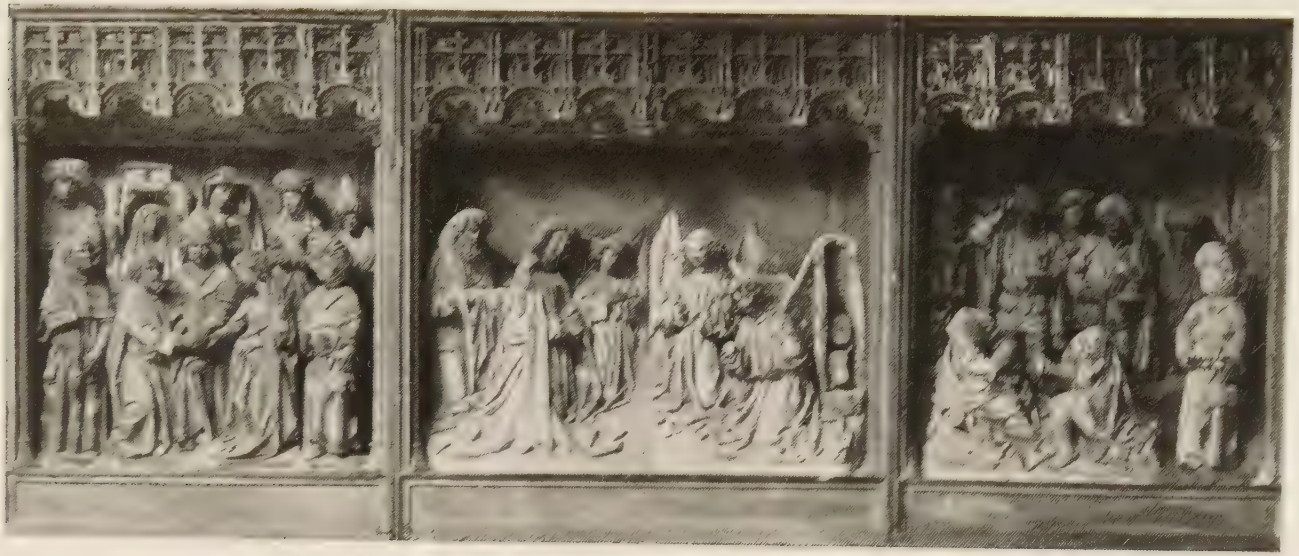
Retabel. C

Pavia (S. 300, 343)

Ehem. Retabel. Luxemburg, Quirinuskapelle (S. 308)

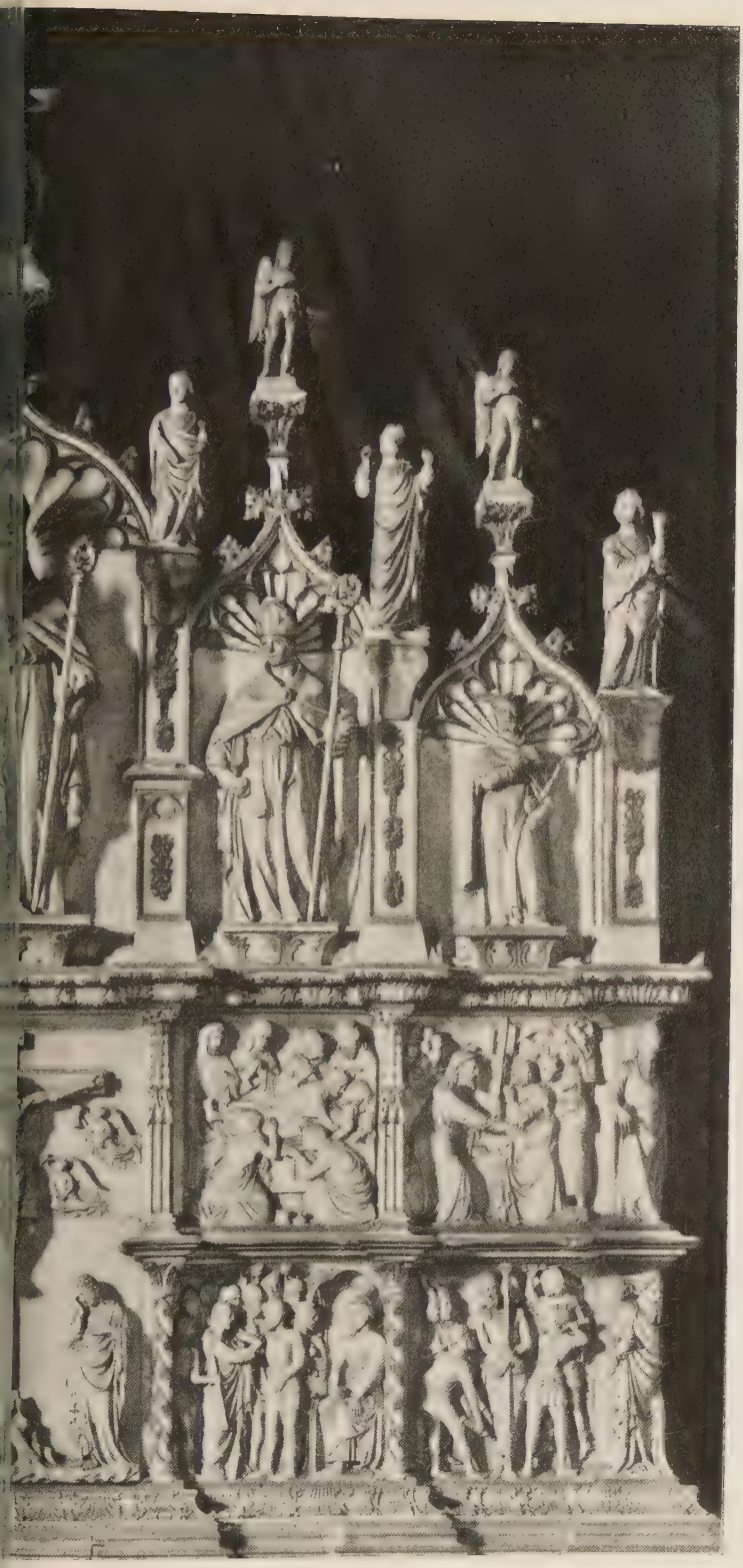
Retabel. Santa Pau (Katalonien) (S. 311, 327, 463)

Benediktusretabel aus St-Denis. Paris, Cluny-Museum (S. 311)

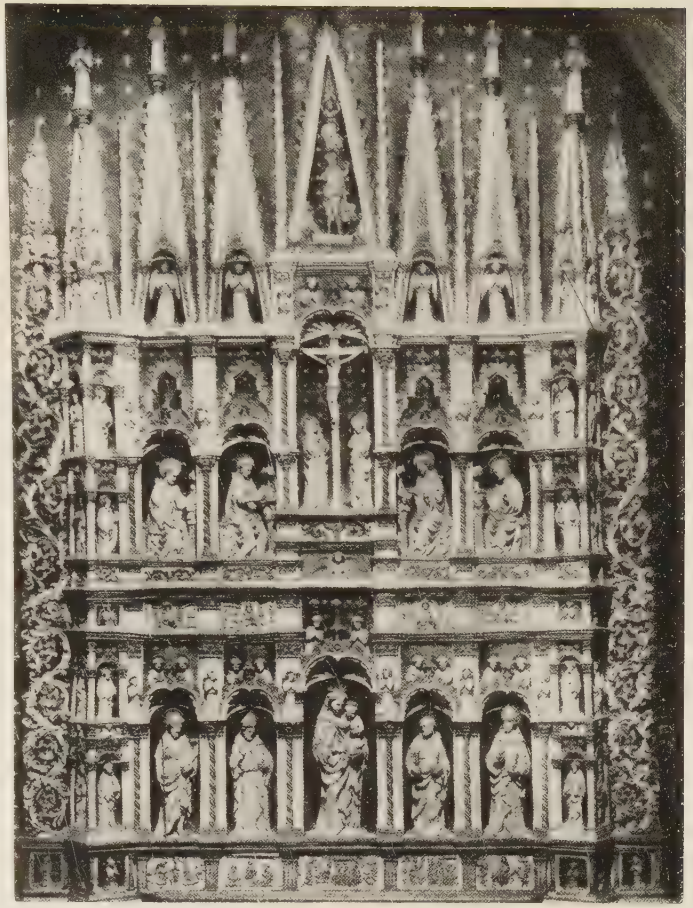


Detail aus Passionsteppich. Paris, Cluny-Museum (S. 311, 320)

Retabel. Mailand.



rgio (S. 310, 343, 456, 457)



Retabel. Modena, Kathedrale (S. 310, 343, 344, 456)

Retabel. Venedig, S. Maria dei Frari (S. 310)

Retabel des Tommaso Piseno. Pisa, S. Francesco (S. 310, 468)

Retabel. Arezzo.

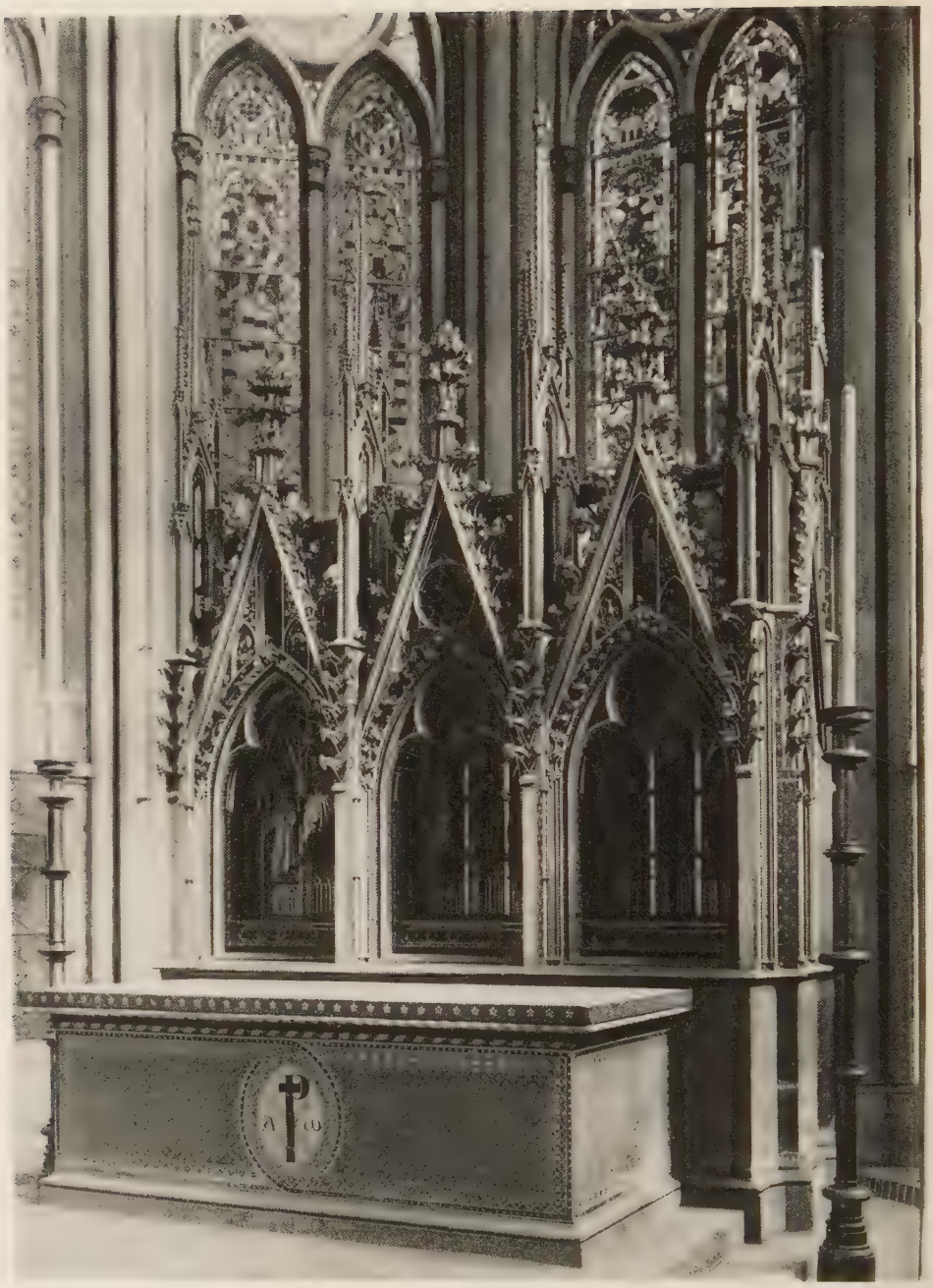
ale (S. 310, 342, 343)

Retabel. Sarzana, Kathedrale (S. 310, 343, 344) (Phot. Alinari)

Retabel. Magdeburg, Dom (S. 322, 451)

Retabel. Venedig, S. Marco (S. 310)

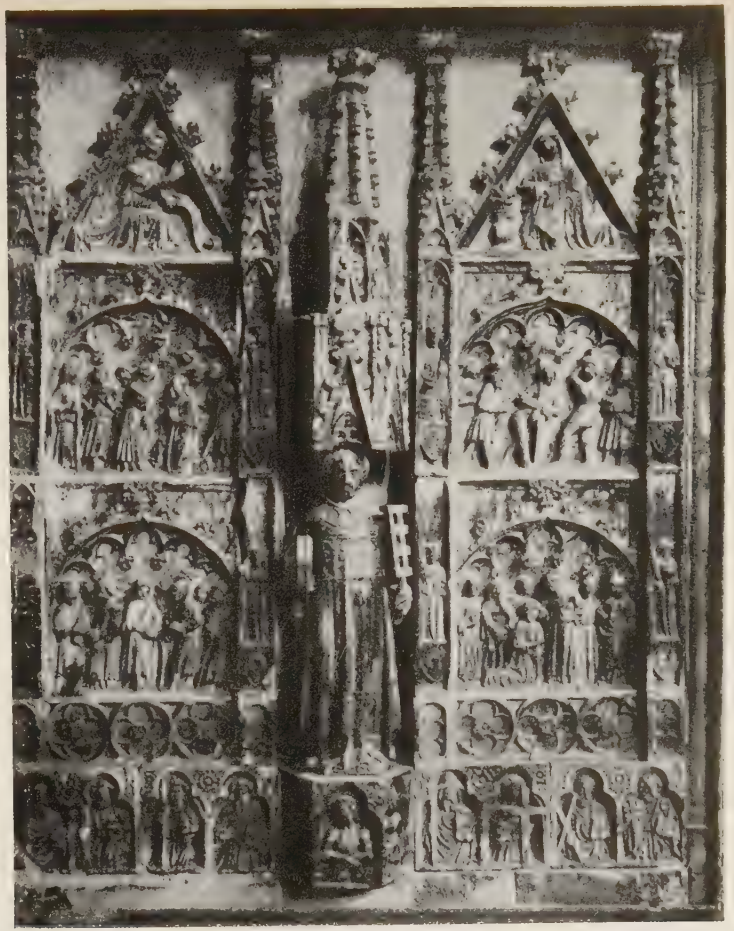
Retabel. Brauweiler, ehem. Abteikirche (S. 308)



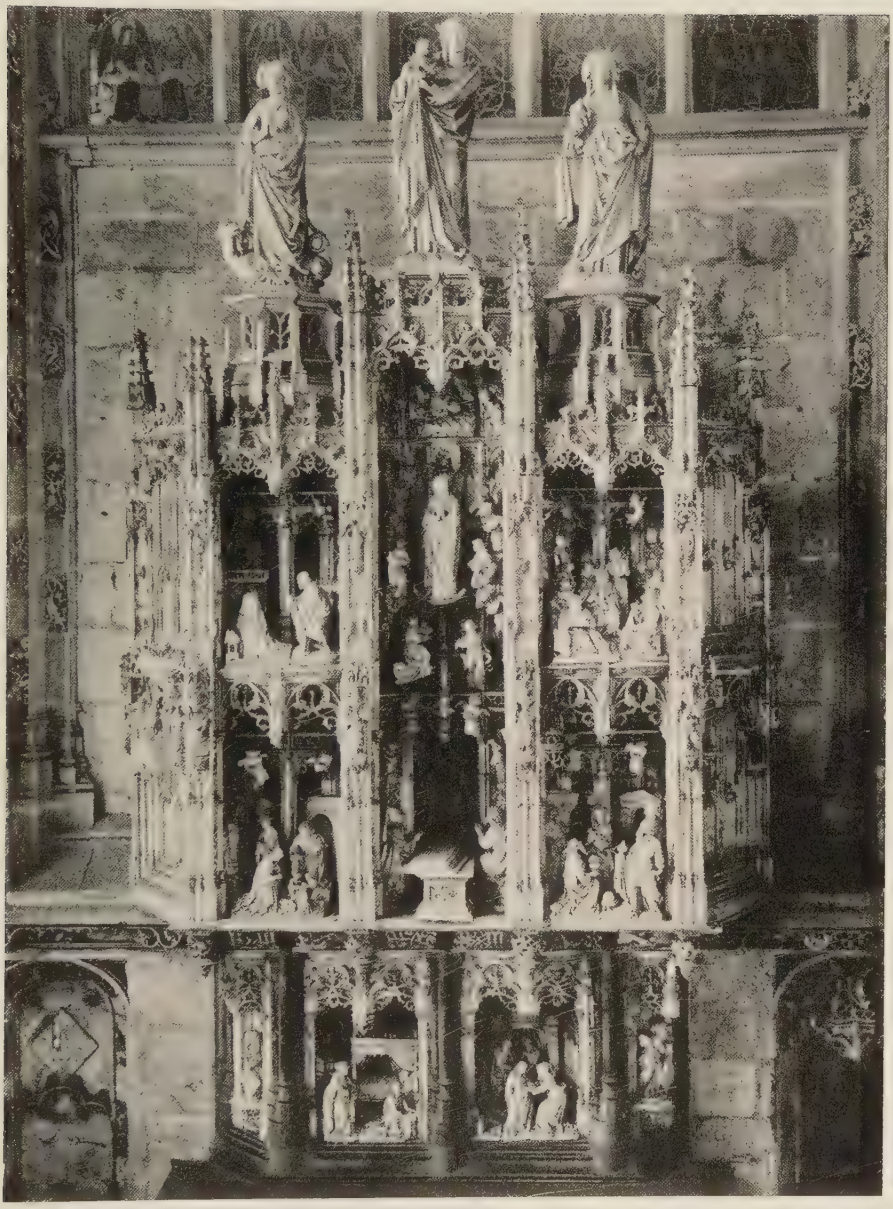
Retabel. Marburg, Elisabethkirche (S. 309, 334, 566)

Retabel. Burgos, S. Nicolás (S. 341, 486, 496)

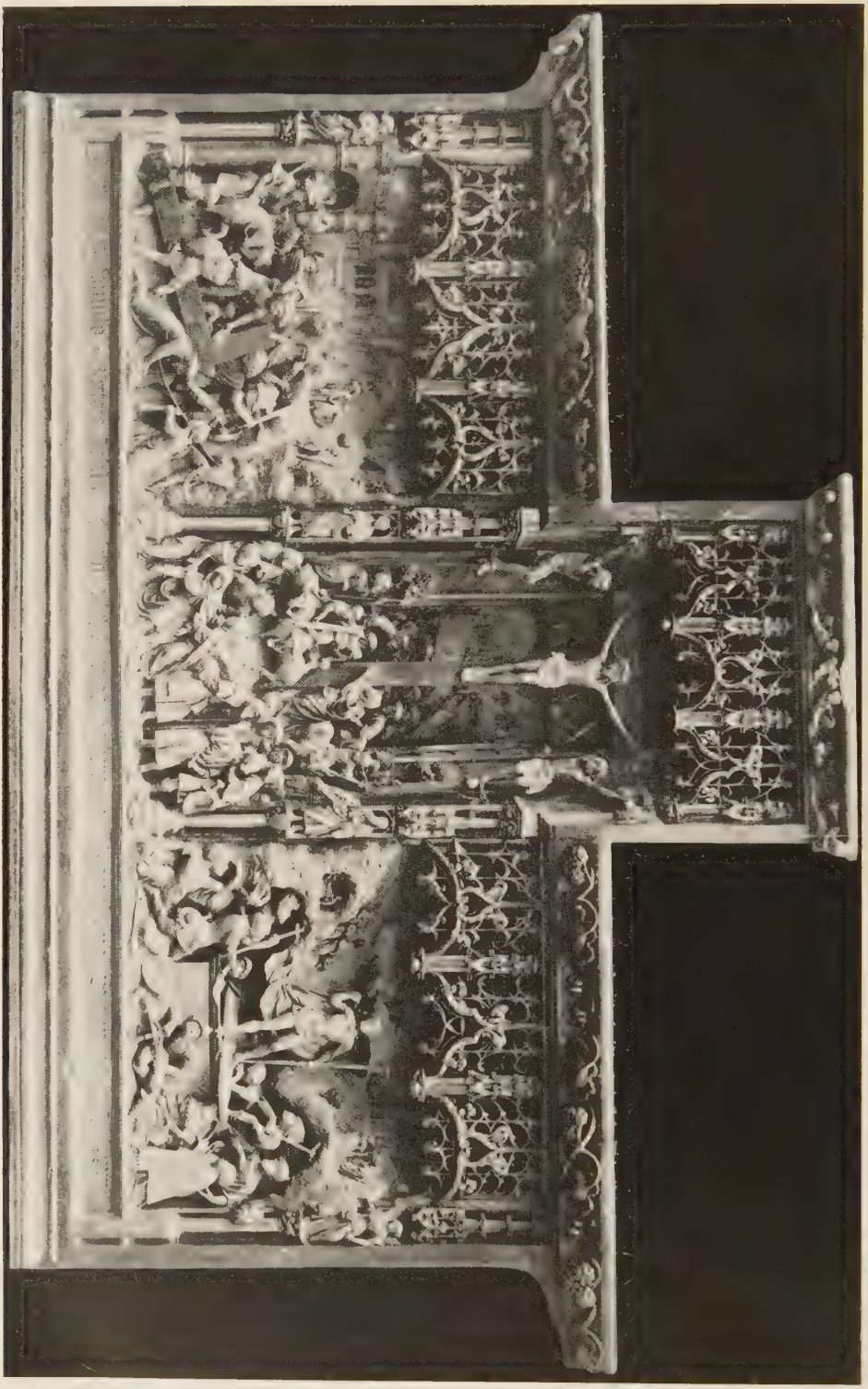
Retabel. Tarragona, Kathedrale (S. 311, 327, 469)



Retabel. Queralt (Prov. Tarragona), S. Coloma
(S. 311, 339, 452, 486)

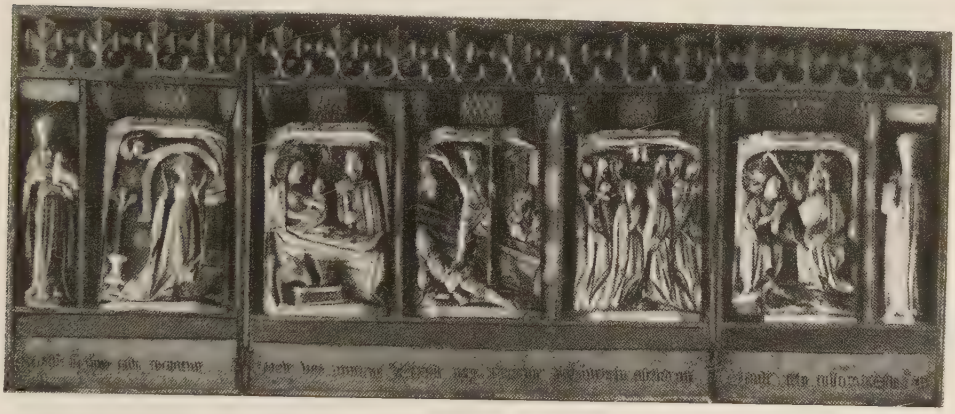


Retabel. Brou bei Bourg (Ain), Notre-Dame (S. 311, 336, 471)

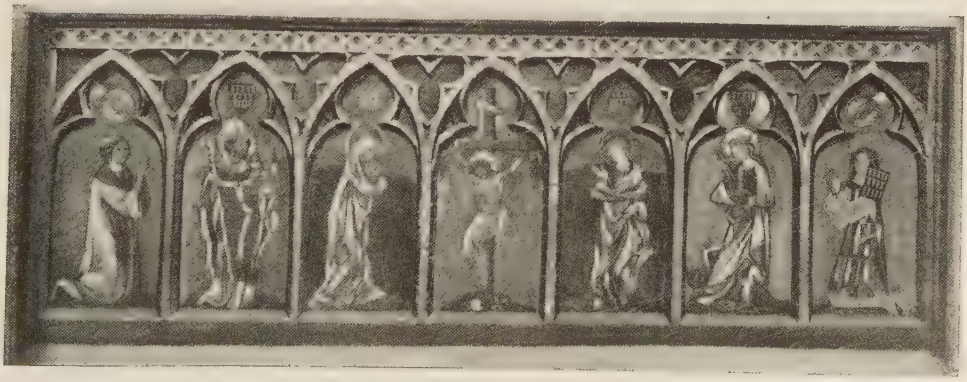


Retabel. Rumilly-lès-Vaudes (Aube) (S. 312, 461)

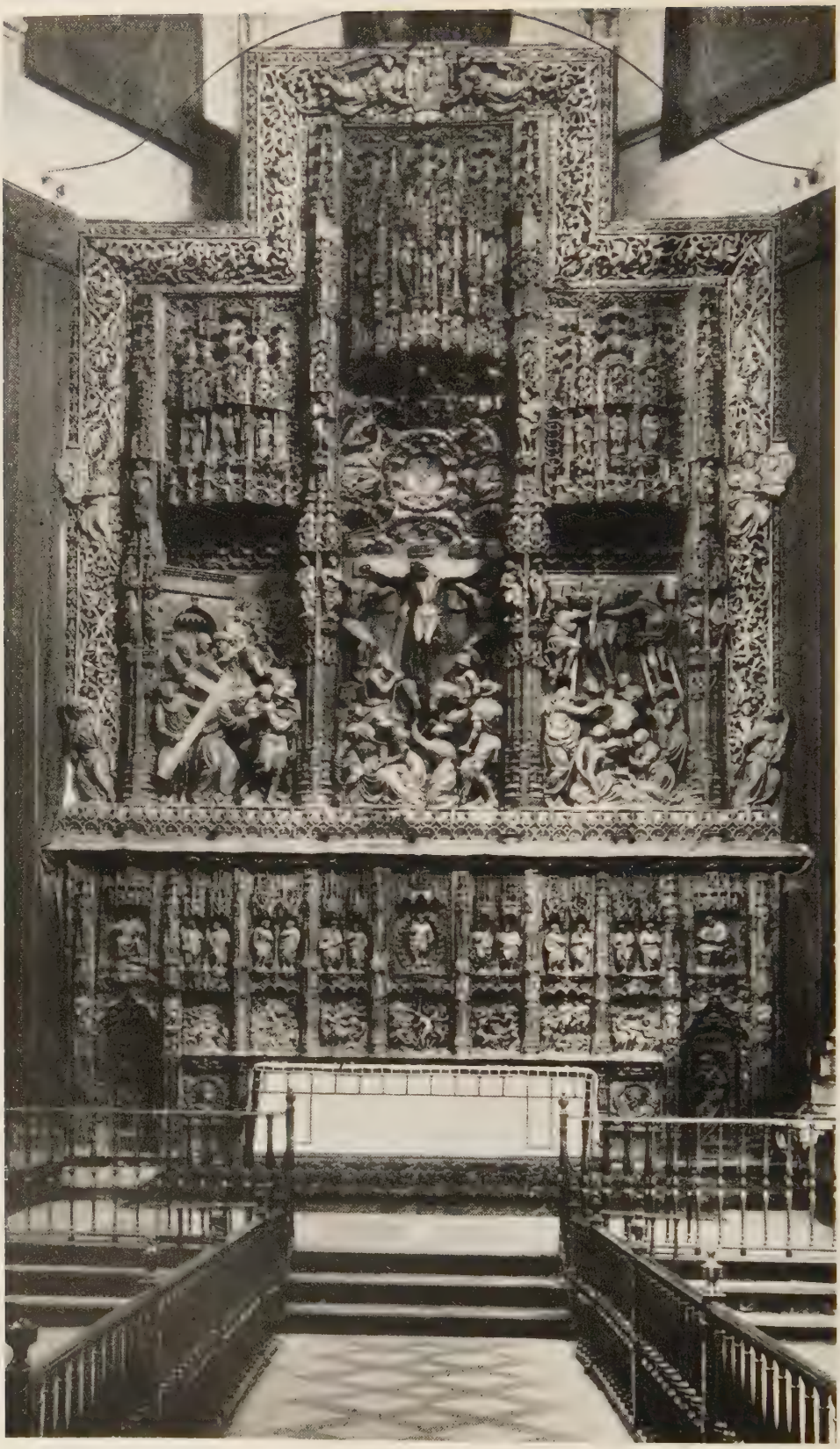
Retabel. Neapel, Museum (S. 313, 461)



Retabel. Kopenhagen, Nationalmuseum (S. 313, 440, 473)



Retabel. Köln, St. Kunibert (S. 309)



Retabel. Huesca, Kathedrale (S. 330, 332, 486, 636)

Retabel aus Soest. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (S. 319, 320, 456, 503)
[nach Kunstdenkm. von Westf.]

Retabel aus Quedlinburg. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
(S. 319, 320, 456, 520) [nach Kunstdenkm. von Westf.]

Retabel aus der Gegend von Rosenheim. München, Nationalmuseum (S. 323, 477)

Retabel des Deodato Orlandi. Pisa, Museo civico (S. 323)

Retabel des Guido da Siena. Siena, Instituto di Belle Arti (S. 323, 524)

Retabel des Vigoroso da Siena. Perugia, Pinacoteca (S. 324) [nach Venturi]

Retabel des Cimabue. Florenz, Galleria antica (S. 323, 427)

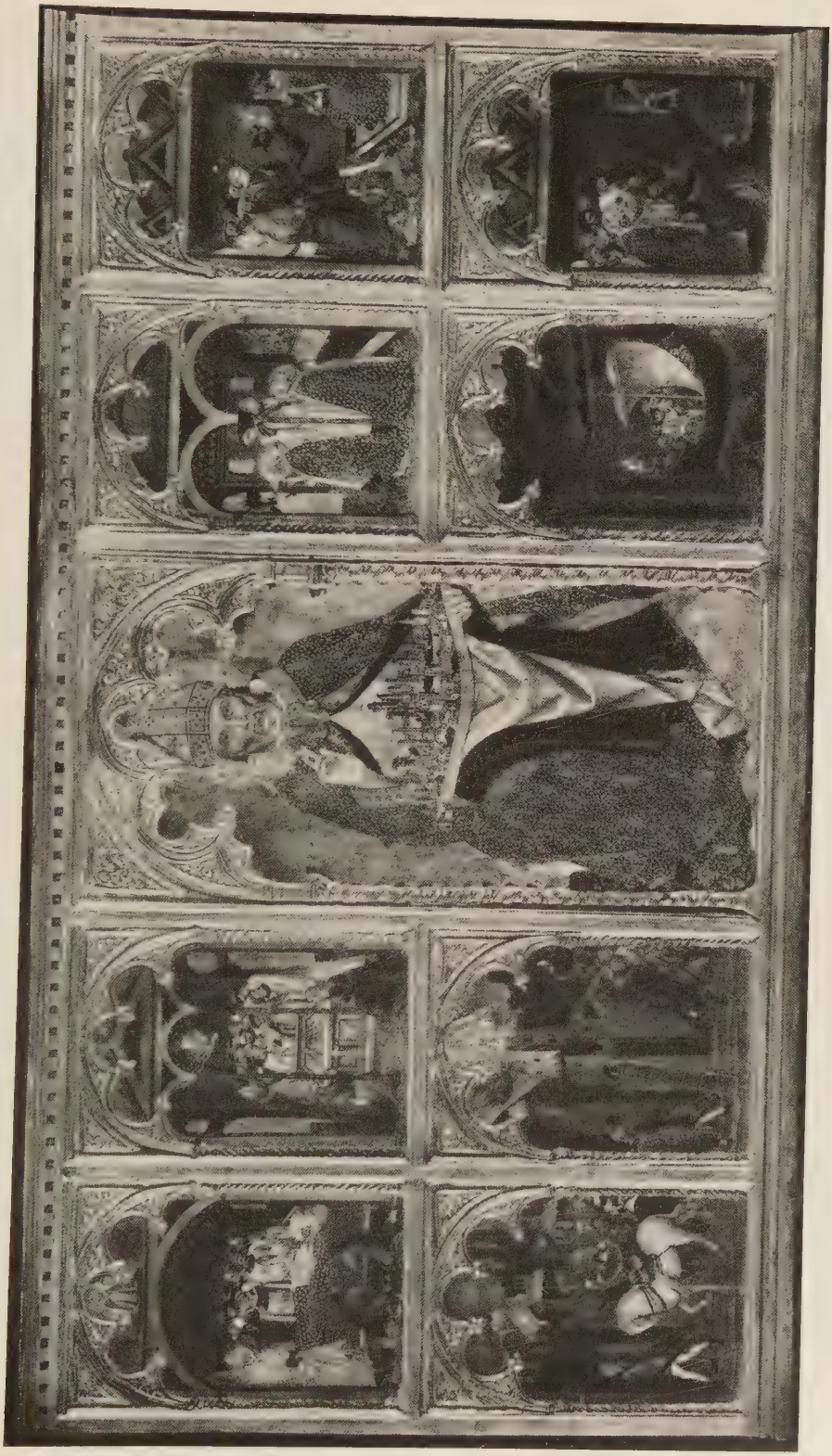
Retabel Giottos. Florenz, Galleria antica (S. 427)

Retabel des Migliore. Parma, Museum (S. 324, 451, 524) [nach Venturi]

Retabel des Bernardo Daddi. Florenz, Uffizien (S. 343, 468)

Retabel des Duccio di Buoninsegna. Siena, Opera del Duomo (S. 323, 427, 465, 497)

TAFEL 229



Retabel des Taddeo di Bartolo. S. Gimignano, Palazzo comunale (S. 323, 497)

Retabel des Taddeo di Bartolo. S. Gimignano, Palazzo comunale (S. 324, 468)

Retabel mit dem Baum des Lebens, 14. Jahrhundert. Florenz, Galleria antica (S. 323, 165).

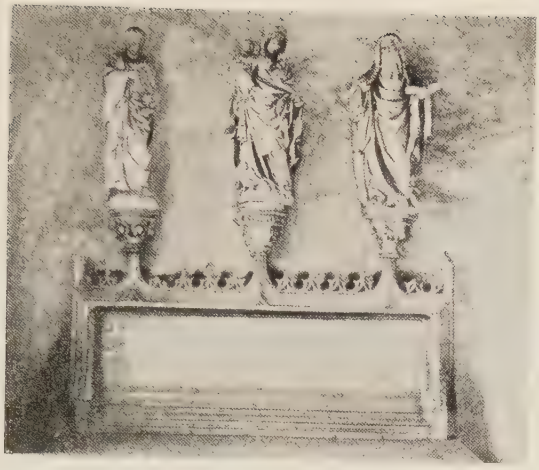
Retabel des Ambrogio Lorenzetti. Florenz, Galleria antica (S. 427, 468, 521)

Retabel, der Schule des Fra Angelico zugeschrieben. Florenz, Galleria antica (S. 469)

Retabel des Sassetta. Siena, Convento dell' Osservanza (S. 324, 468)

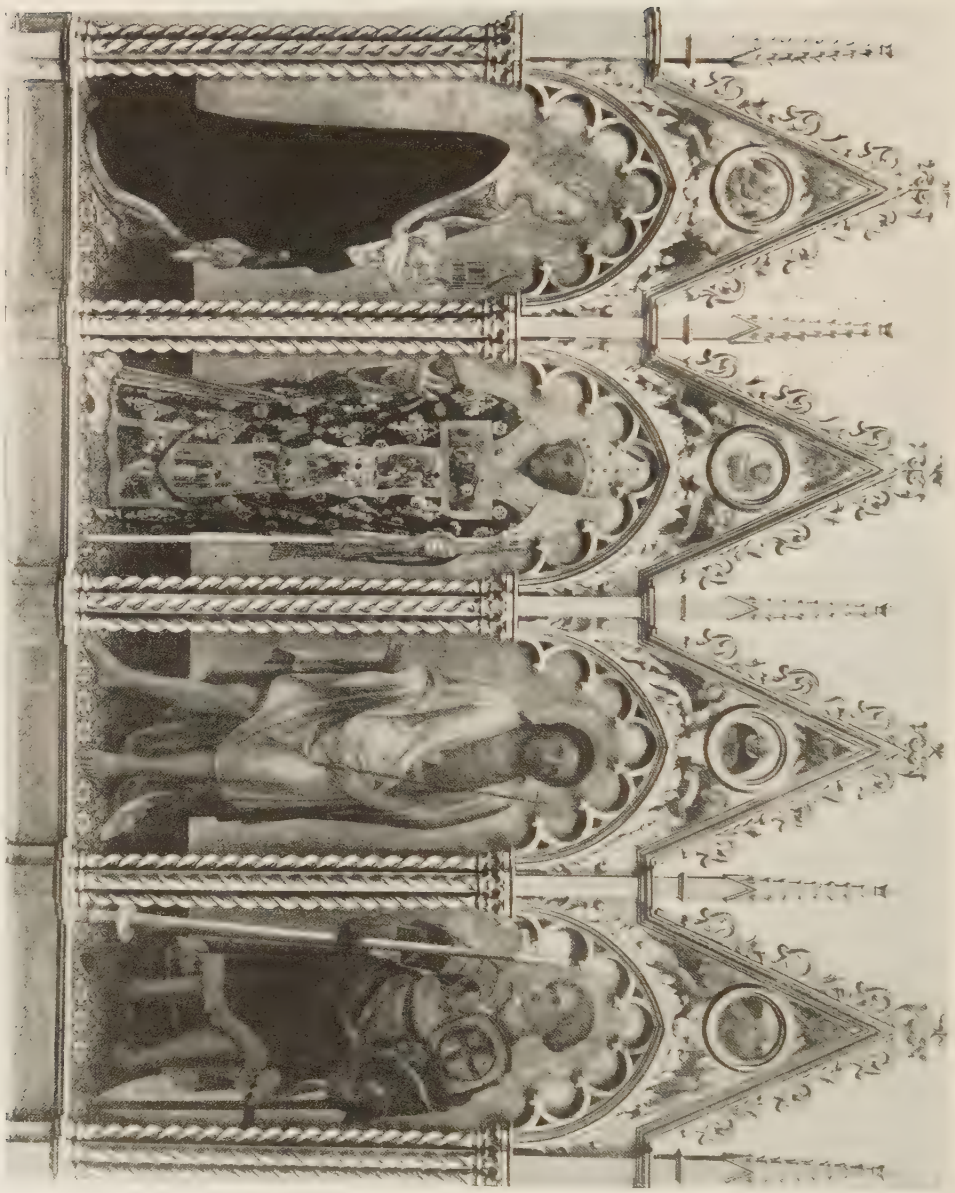
Retabel des Benvenuto di Giova

ena, Galleria di Belle Arti (S. 468)



Retabel. Rouvers (S. 326, 424)

Retabel. Turin, Galleria Reale (S. 324, 468)



Retabel des Gentile da Fabriano. Florenz, Uffizien (S. 342, 343)

Retabel. Nizza, La Misericordia (S. 324, 451, 469)

Retabel des Gentile da Fabriano. Rom, Vatikanische Pinakothek (S. 344, 468)

Retabel, dem Piero di Nello zugeschrieben. Impruneta bei Florenz (S. 342, 343, 452, 468)

Retabel des Lorenzo Monaco. Florenz, Uffizien (S. 344, 468, 497)

Retabel des Andrea Orcagna.

z, S. Maria Novella (S. 343, 344)

Retabel des Bernardd

Florenz, Galleria antica (S. 468)

Retabel von Lippo Memmi und Sim

rtini. Florenz, Uffizien (S. 344, 468)

Retabel, Sieneser Schule XV. Jahrhundert. Siena, Esposizione d'arte antica (S. 367)

Retabel, Piacenza, Dom (S. 303, 343, 468)

Retabel. Venedig, S. Zaccaria (S. 303, 451)

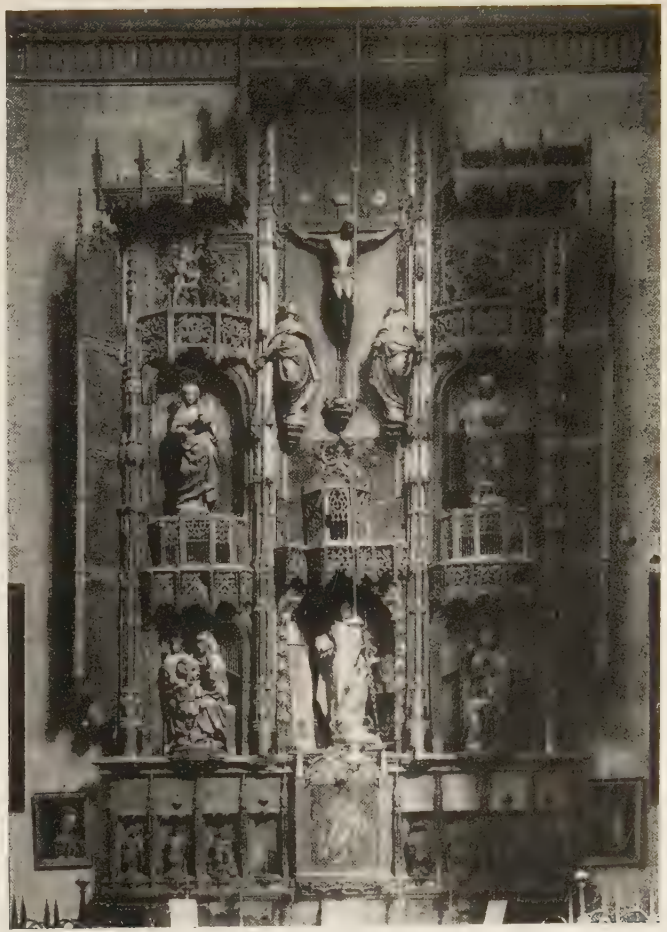
Retabel. Perpignan, St-Jacques (S. 286, 306, 329, 330, 469)

Retabel. León, Museum von S. Marco (S. 305, 328)

Retabel. Valencia, Museum (S. 328)

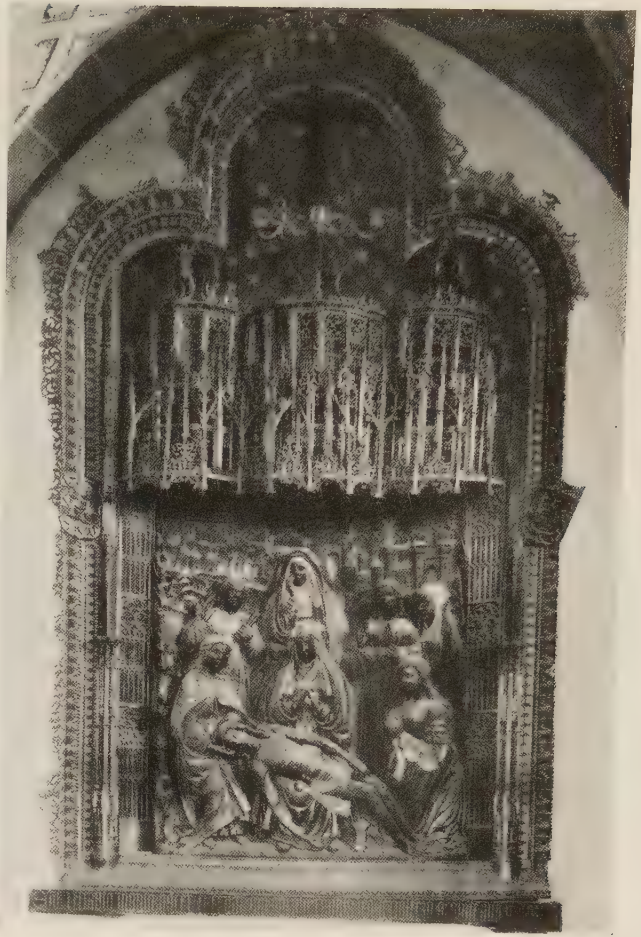
Retabel. Burgos, Kathedrale, Annakapelle (S. 306, 330, 446, 488, 498)

Retabel. Tarrasa, Pfarrhaus von S. Pedro (S. 329, 498)

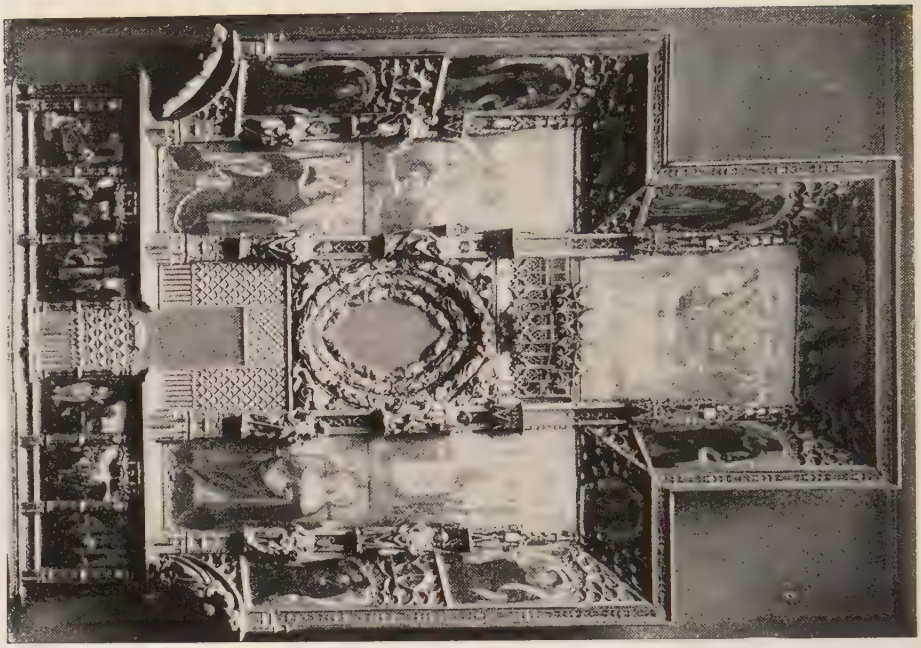


Retabel. Malaga, Kathedrale (S. 330, 454)

Retabel. Bolea, Pfarrkirche (S. 330)

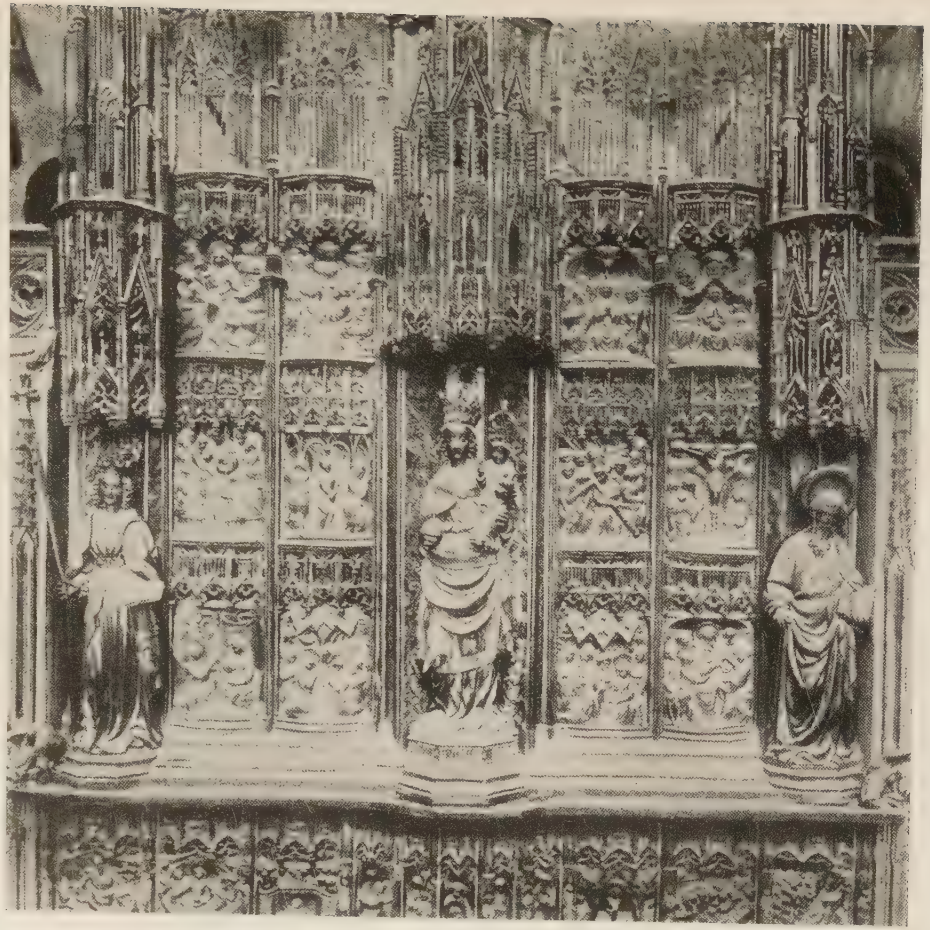


Retabel. Palenzia, S. Pablo (S. 340)



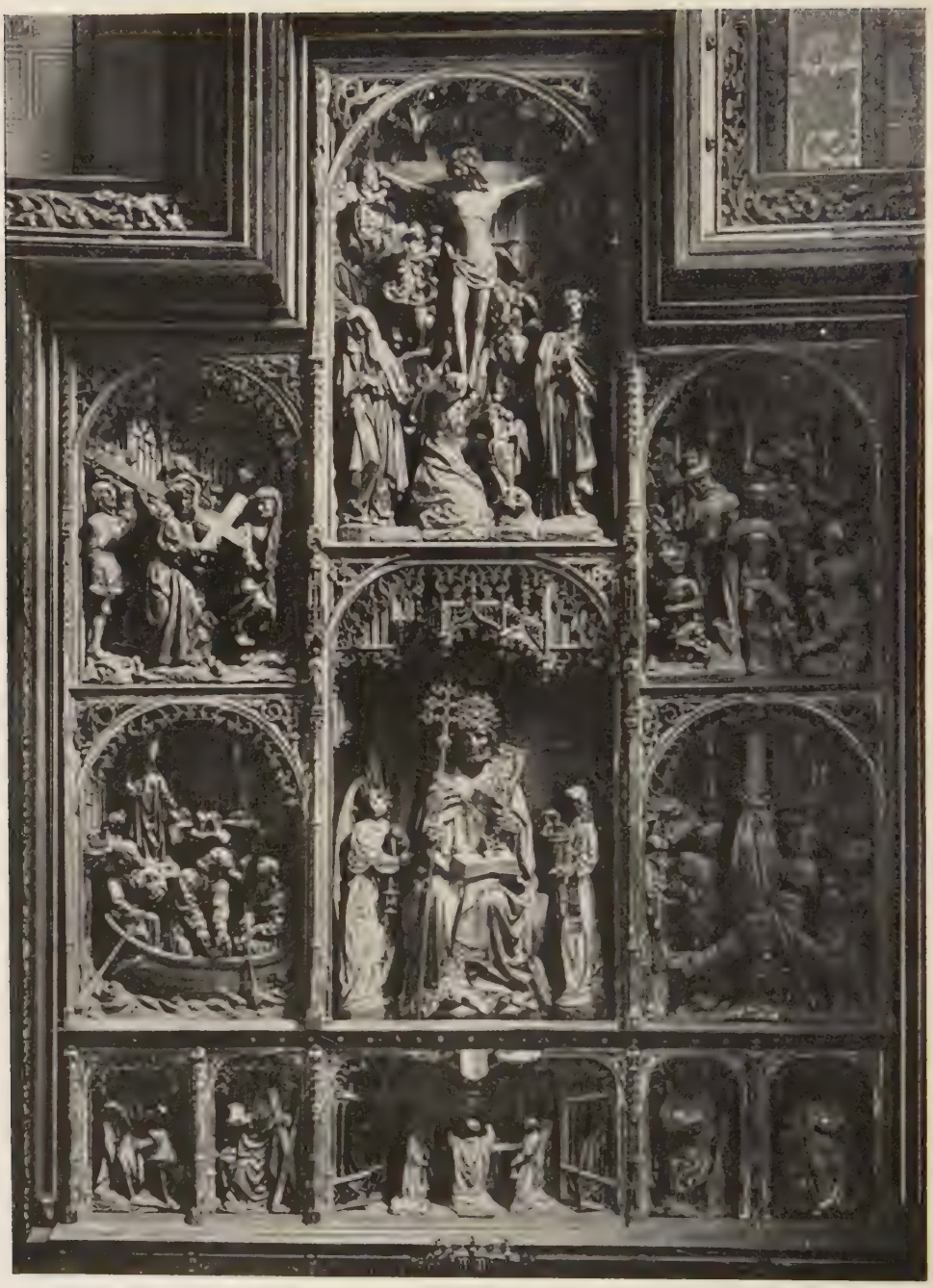
Retabel. Valencia, Museum (S. 306, 521, 522, 636)

Retabel. Gandía, Stiftskirche (S. 306, 329, 469)

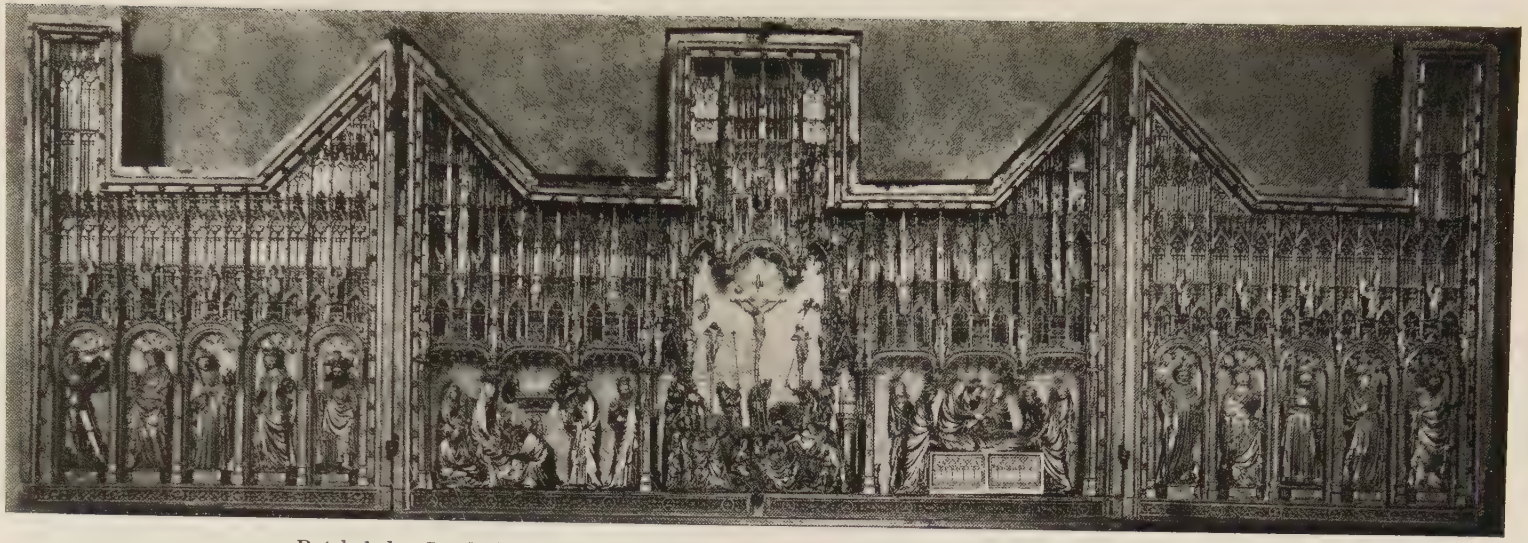


Retabel. Tarragona, Kathedrale (S. 312, 337, 469)

Retabel (Mittelstück). Toledo (S. 346)

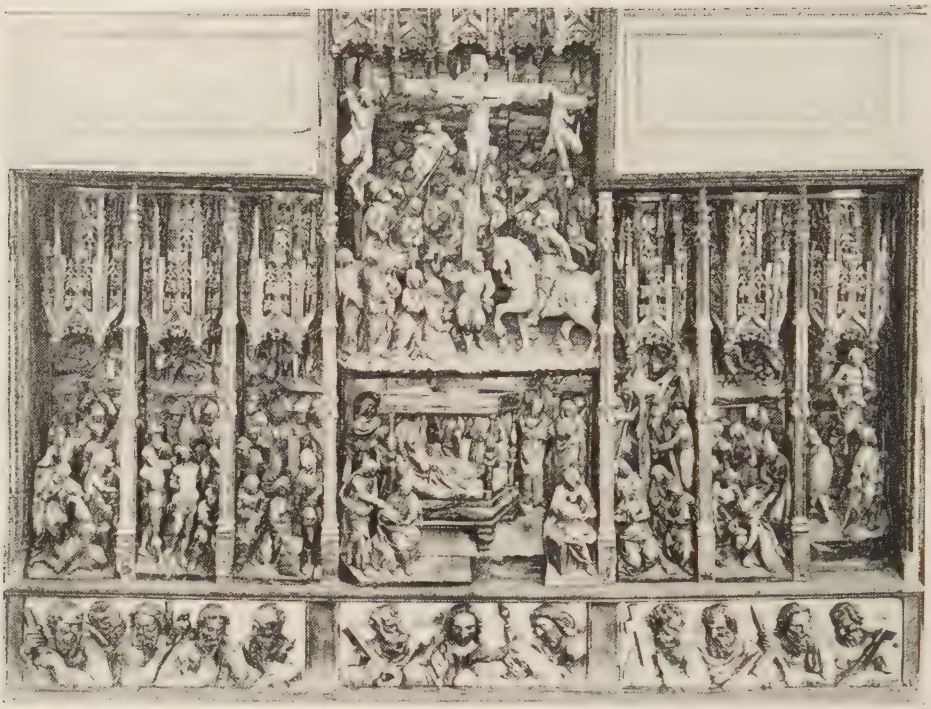


Retabel. Orduña (Vizcaya), Pfarrkirche (S. 306, 346, 454, 498)



Retabel des Jacob de Baerze aus der Kartause Champmol. Dijon, Museum (S. 346, 456)

Holzretabel mit Passionsszenen. Paris, Cluny-Museum (S. 325, 461)

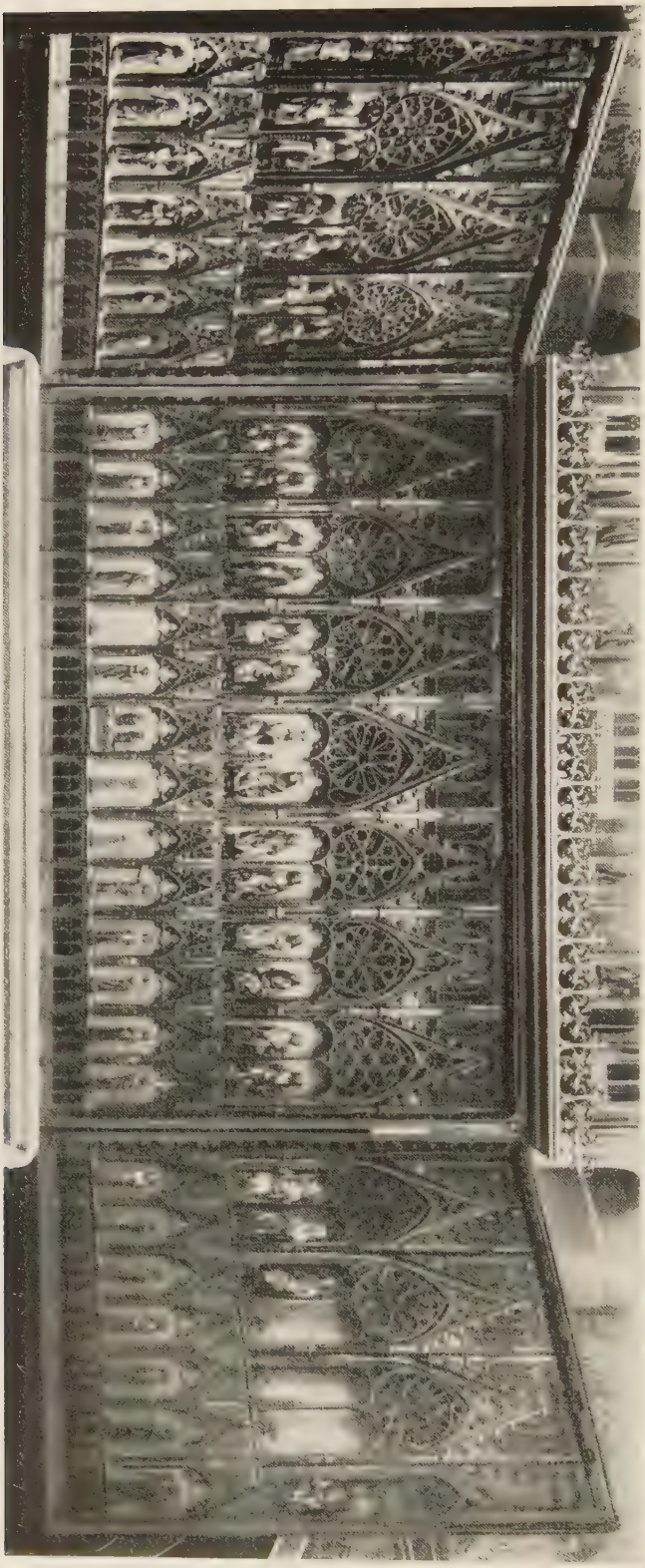


Retabel. Marissel, Pfarrkirche (S. 347, 462, 486)

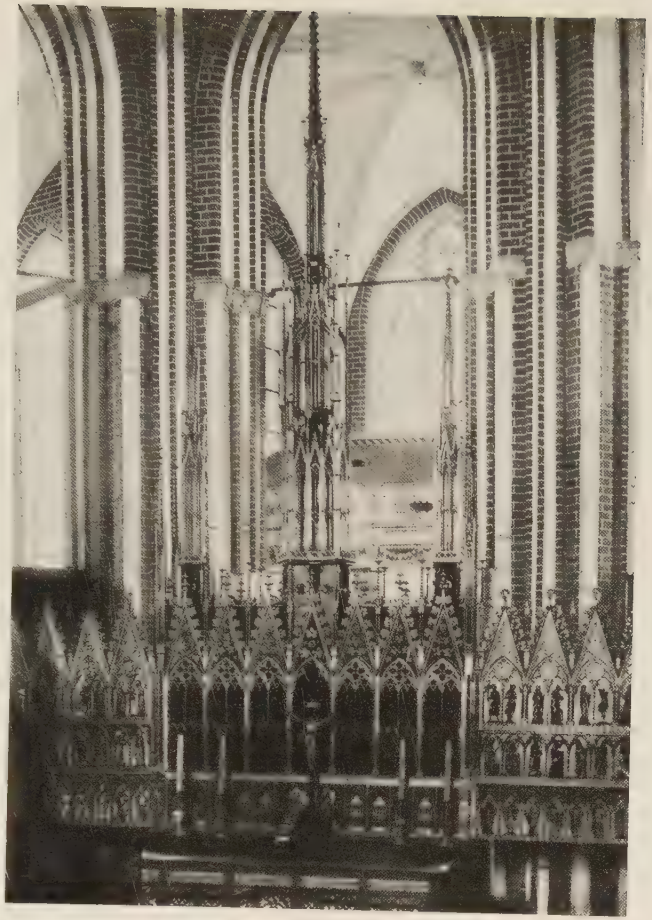
Retabel. Aurion, Pfarrkirche (S. 347, 461)

Retabel (Mittelstück). Praslins (Aube), Pfarrkirche (S. 347, 485)

Retabeln aus Minden (Mittelstück). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum; unten älteres (S. 303), oben jüngeres (S. 477)

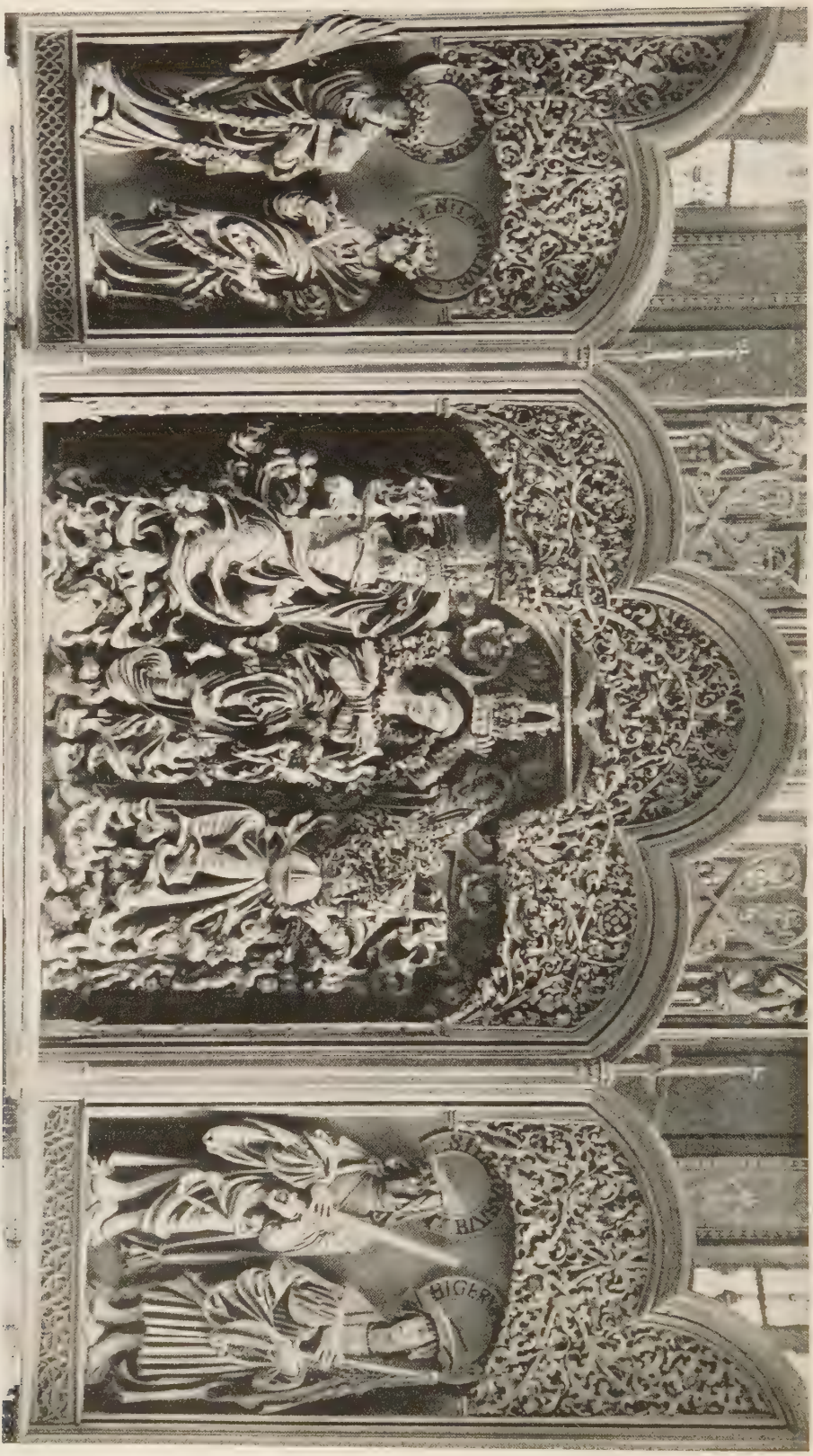


Retabel. Oberwesel, Stiftskirche (S. 353, 355, 441, 477)



Retabel. Doberan, ehem. Zisterzienserkirche
(S. 334, 359, 440, 447, 568)

Retabel. Herford, Bergerkirche
(S. 334, 567)



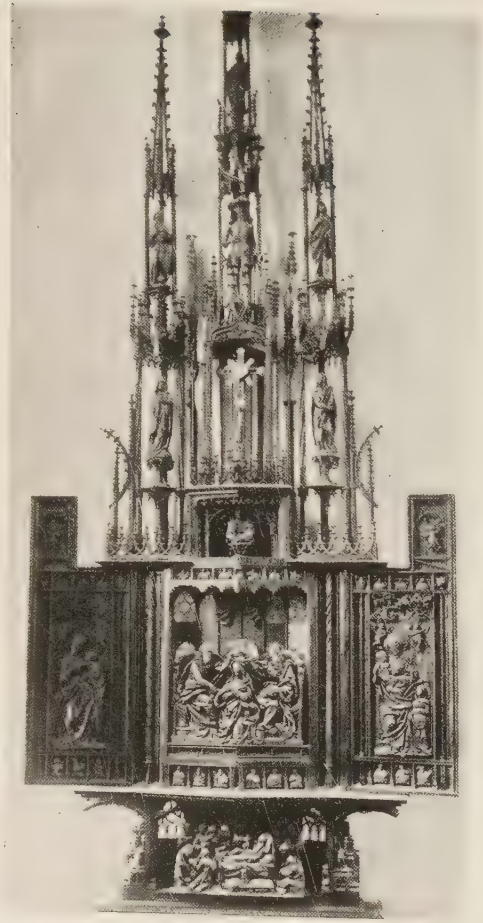
Retabel. Breisach, Münster (S. 351, 354, 476, 479).

Retabel. Lübeck, Hei

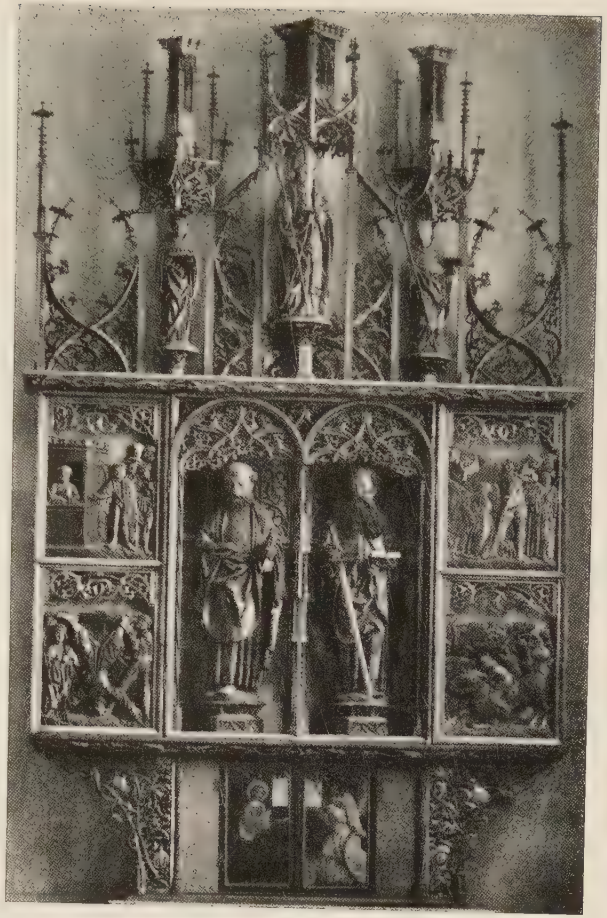
Hospital (S. 428, 479)

Antoniusretabel (Mittels

Xanten, Dom (S. 350, 446)



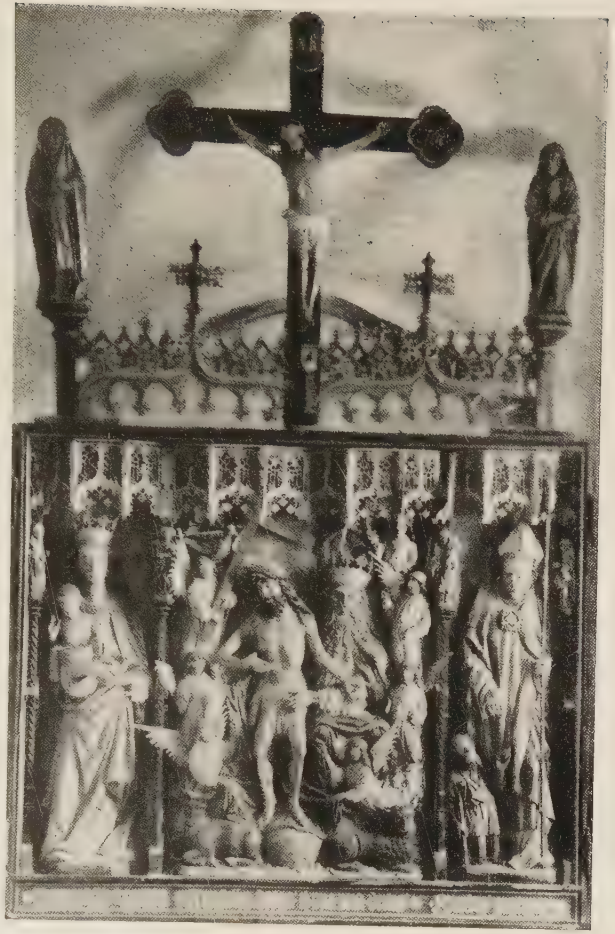
Retabel. Rothenburg o. d. T., Jakobskirche (S. 350, 358, 476)



Retabel. Heilsbronn, ehem. Klosterkirche (S. 355, 358)

Hochaltarretabel (Mittelstück). Kalkar, Pfarrkirche (S. 350, 351, 359, 428, 429, 446)

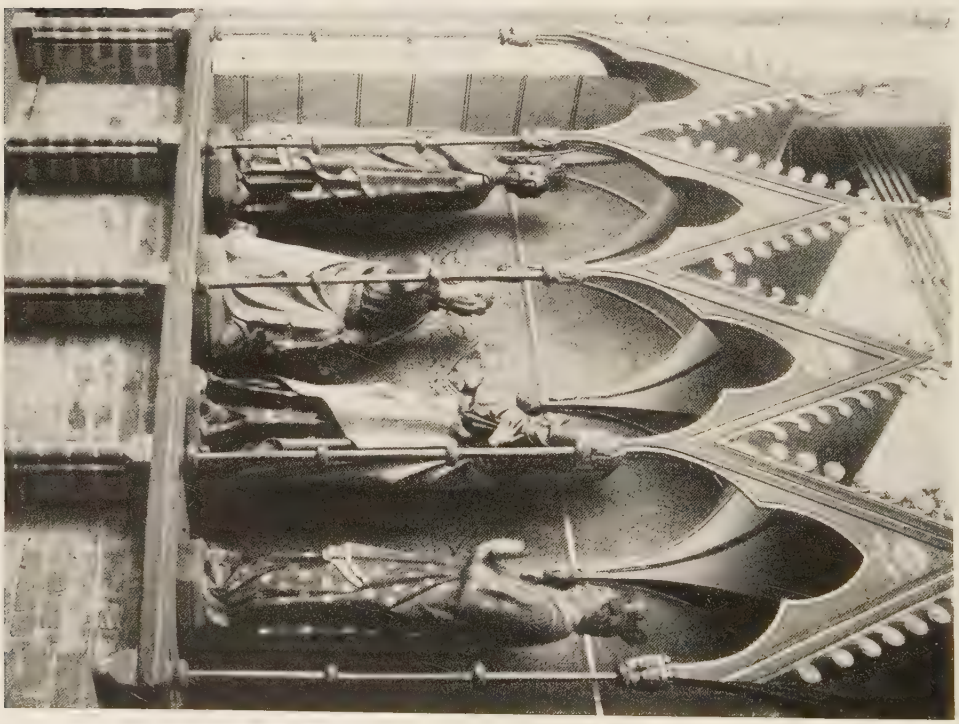
Retabelbekrönung St Wolfgang, Oberösterr. (S. 358, 477) (Photo Dr. Stoedtner)



Retabel (Mittelstück). Hald (Dänemark) (S. 359)

Retabel. Tiefenbronn, Pfarrkirche (S. 359, 455)

Retabel aus Engestolte. Kopenhagen, Nationalmuseum (S. 479, 507)



Retabel. Schleswig, Dom (S. 334)

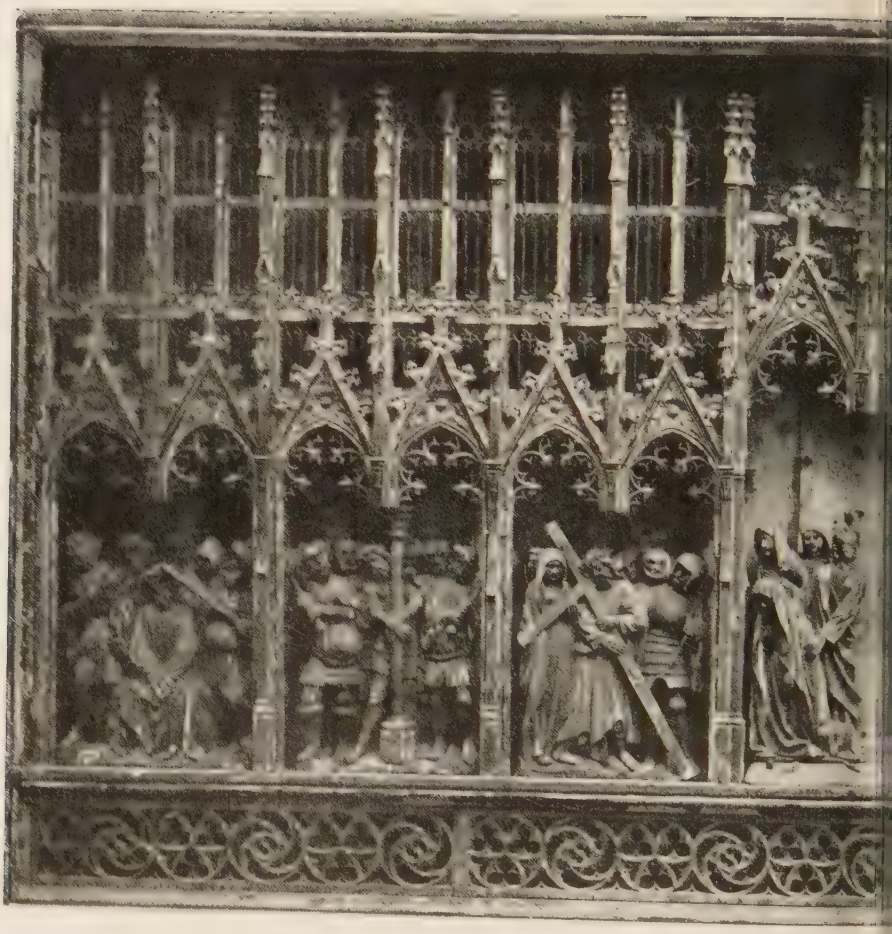
Schrein der Bruderschaft vom hl. Leichnam (Mittelstück). Lübeck, Dom-Museum (S. 428, 454)

Retabel (Mittelstück). Stralsund, Nikolaikirche (S. 456, 458, 467)

Retabel. Reval. N.

e (S. 353, 177)

Hans Brüggemanns Retabel. Schleswig, Dom (S. 430, 456, 459)



Retabel. Grönau

beck (S. 440, 458)

Altarschrein. Lübe

museum (S. 446)

Retabel (Mittelstück). Lübeck, Heilig-Geist-Hospital (S. 479)

Gemaltes Retabel (Mittelstück). Köln, Dom (S. 353)

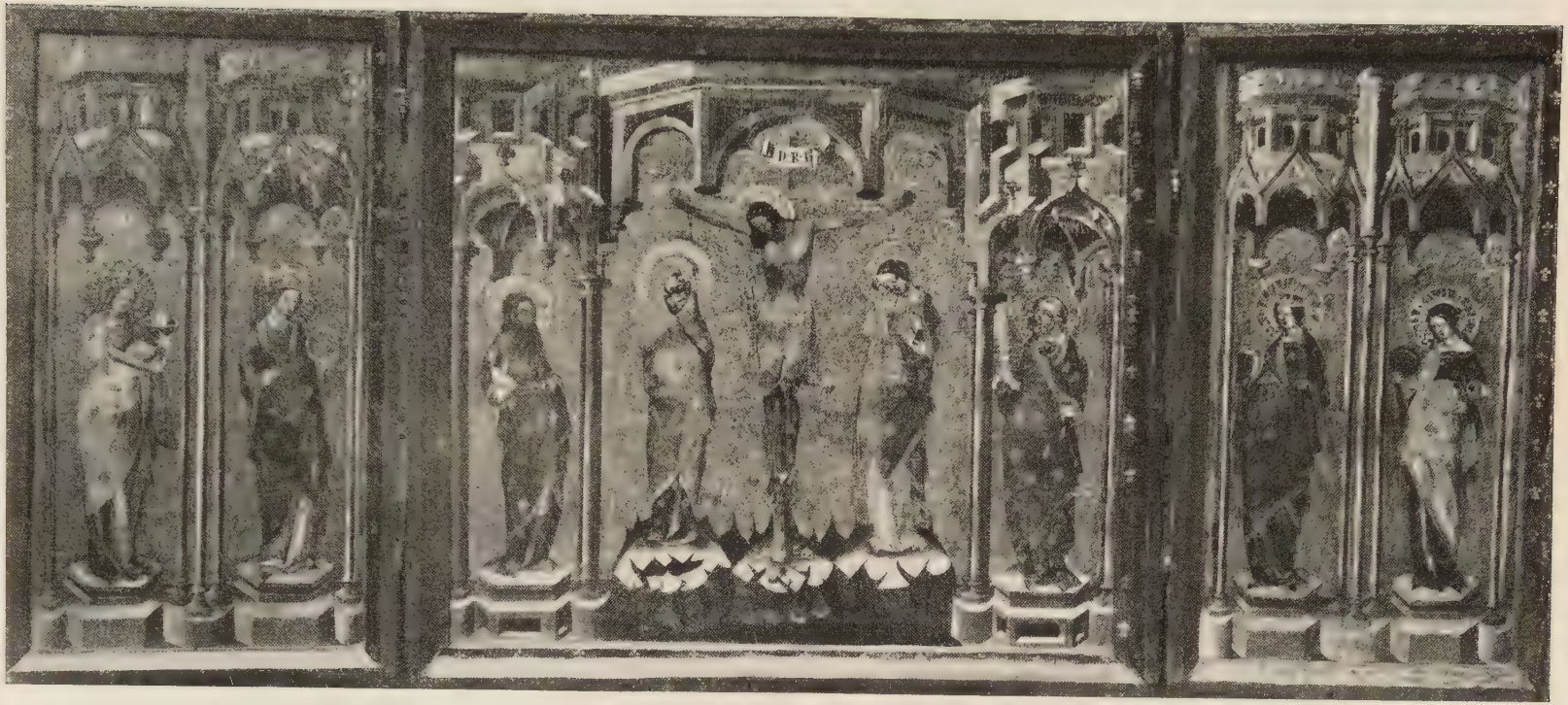
Retabel. Dortmund,

che (S. 439, 454, 466)

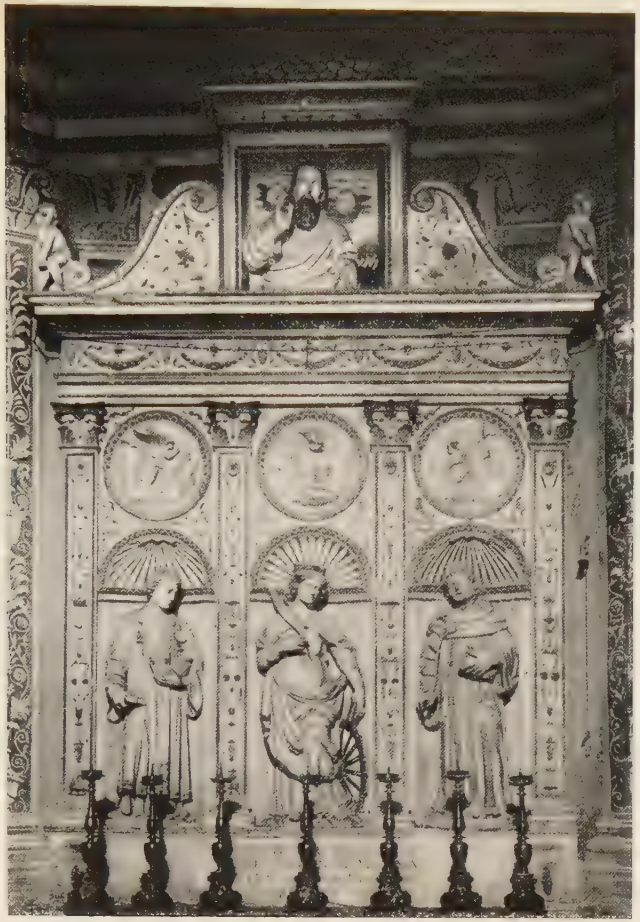
Retabel. Lombeek, Notre-Dame (S. 475)

Retabel. Lübeck

nkirche (S. 475)

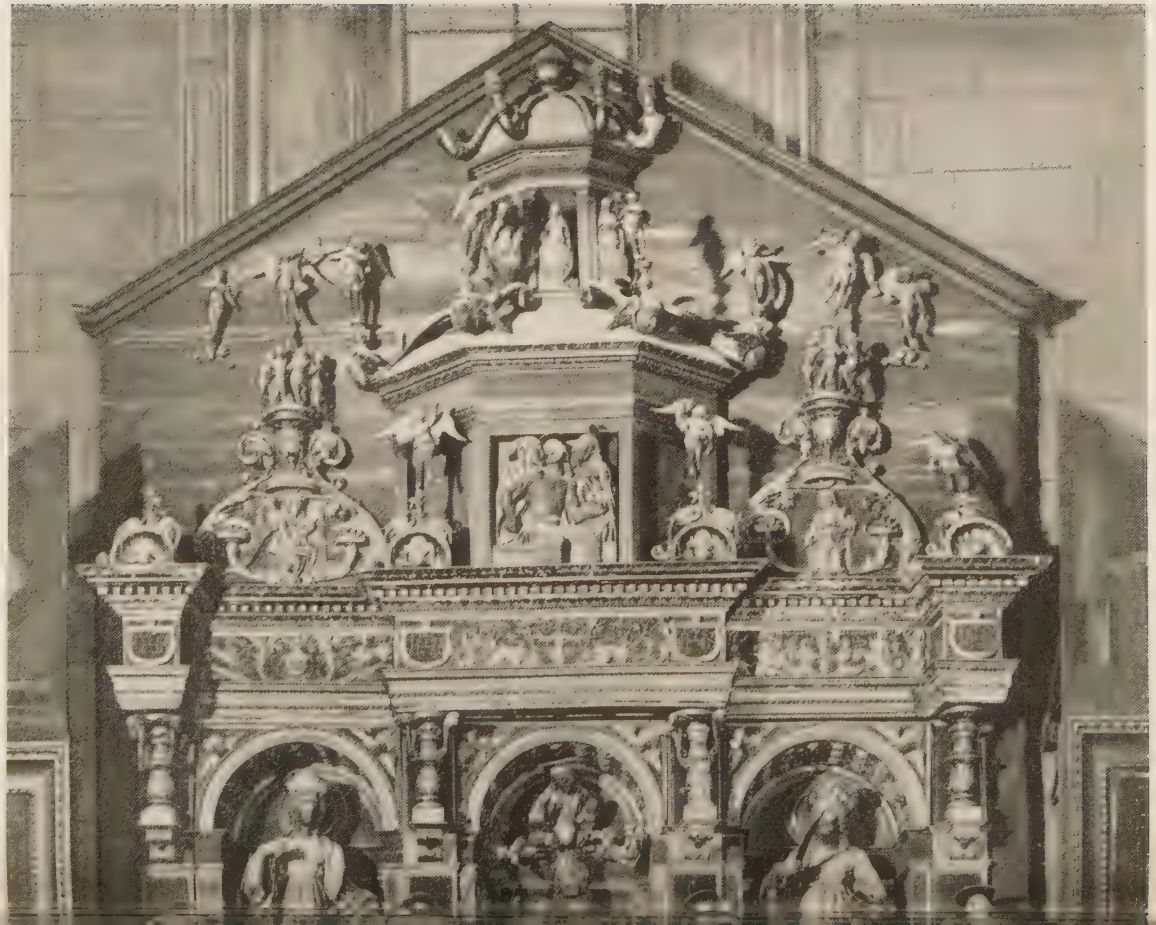


Gemaltes Retabel. Heiligenstadt, Liebfrauenkirche (S. 352)



Retabel. Rom, S. Maria del Popolo (S. 311, 367)

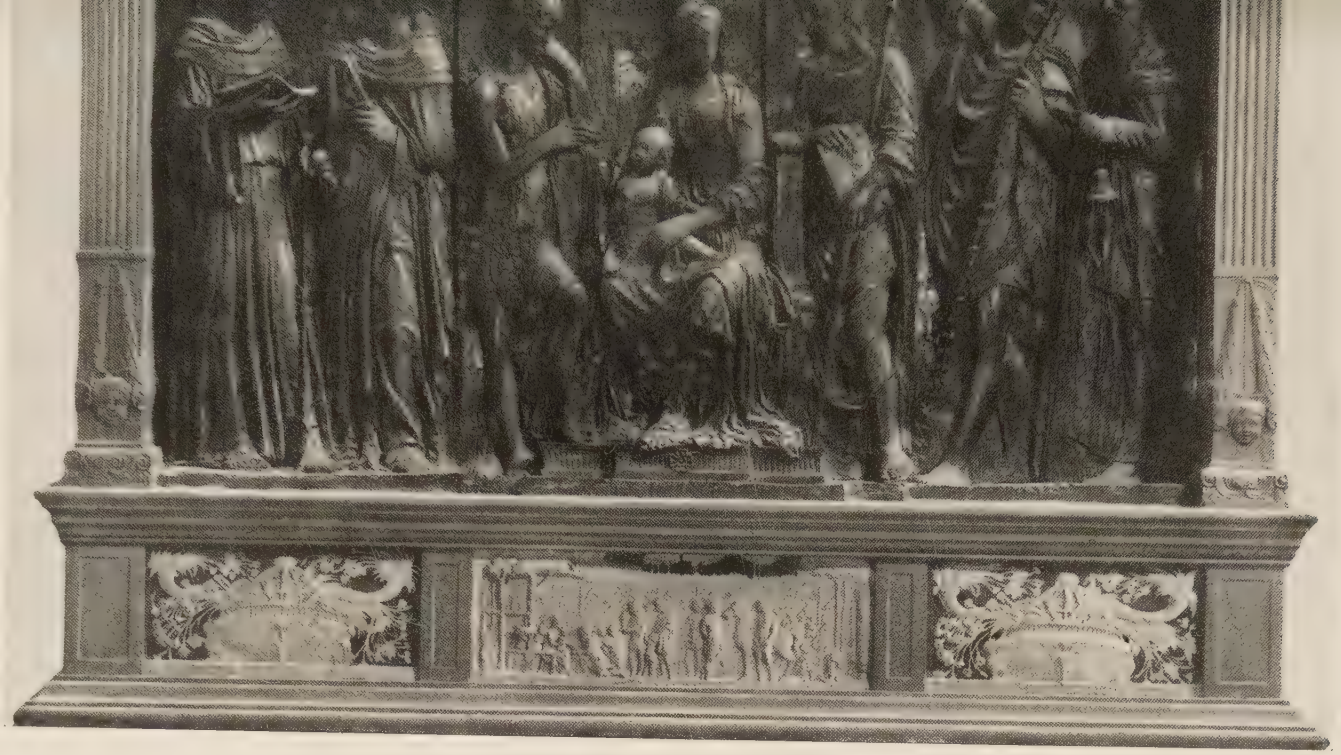
Retabel des Giovanni da Nola. Neapel, S. Anna dei Lombardi (S. 311, 368)



Retabel des St. Abundiusaltares in der Kathedrale zu Como (S. 304, 366, 368, 488, 498) (Phot. Alinari)

Retabel des Benedetto da Maiano. S. Gimignano, S. Agostino (S. 366, 498, 557)

Retabel, Lombard. Schule XVI. Jahrhundert. Venedig, SS. Giovanni e Paolo (S. 366, 367, 371)



Retabel des Giovanni da Pisa. Padua. Eremitani (S. 365)

Della Robbia-Retabel.

S. Croce (S. 311, 365)

Della Robbia-Retabel. Montepulciano, S. Maria (S. 311, 365) (Phot. Alinare)

Retabel. Pisa, S. Maria della Spina (S. 367)

Retabel des Alfonso Lombardi. Cesena, Kathedrale (S. 367)

Retabel. Certosa bei Pavia (S. 311, 367)

Retabel des Giovanni da Nola. Neapel, S. Domenico (S. 369, 432)

Retabel. Prato, S. Maria delle Carceri (S. 369)

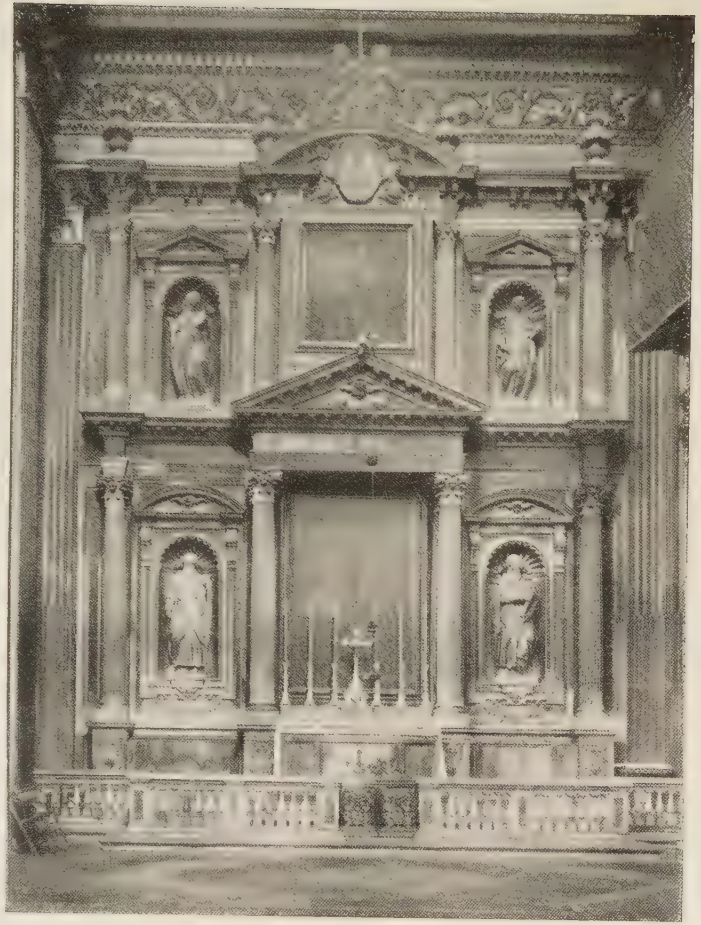
Retabel. Venedig, S. Salvatore (S. 371)

Retabel. Venedig, SS. Giovanni e Paolo (S. 371)

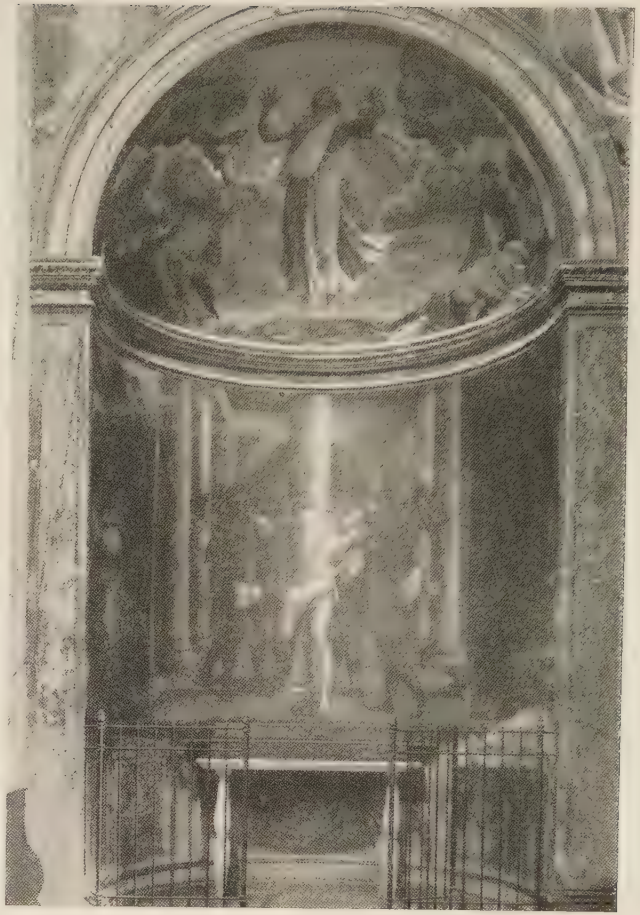
Retabel. Rom, Chiesa Nuova (S. 369)

M · D · X · V · I · I ·

Retabel des Lorenzo Marrina. Siena, Fontegiustakirche (S. 369, 451, 634)



Retabel. Neapel, S. Filippo (S. 369)



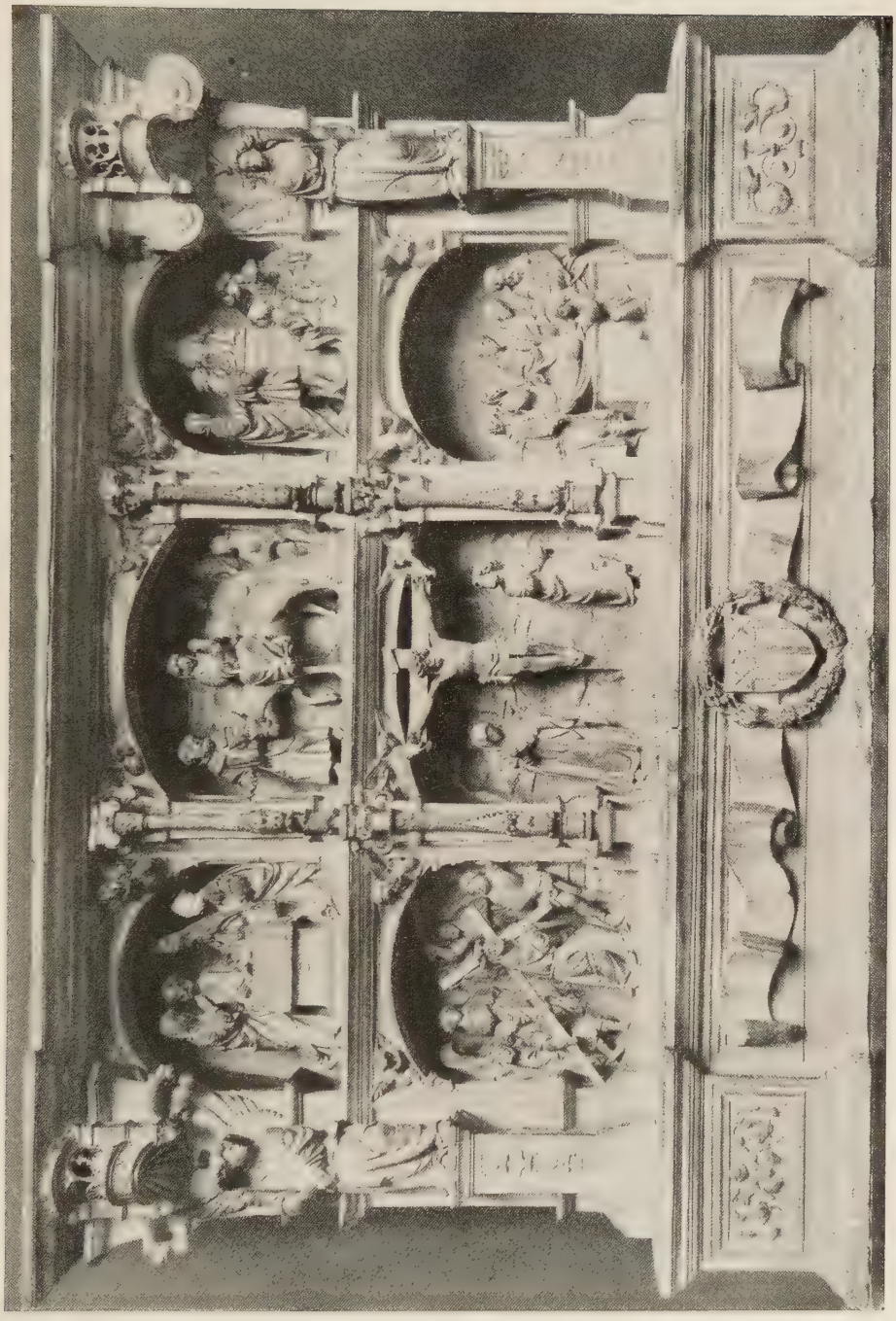
Retabel des Sebastiano del Piombo. Rom, S. Pietro in Montorio (S. 534)

Retabel. Bouilly (Aube) Pfarrkirche (S. 386)

Retabel. Rodez, Kathedrale (S. 312, 387)

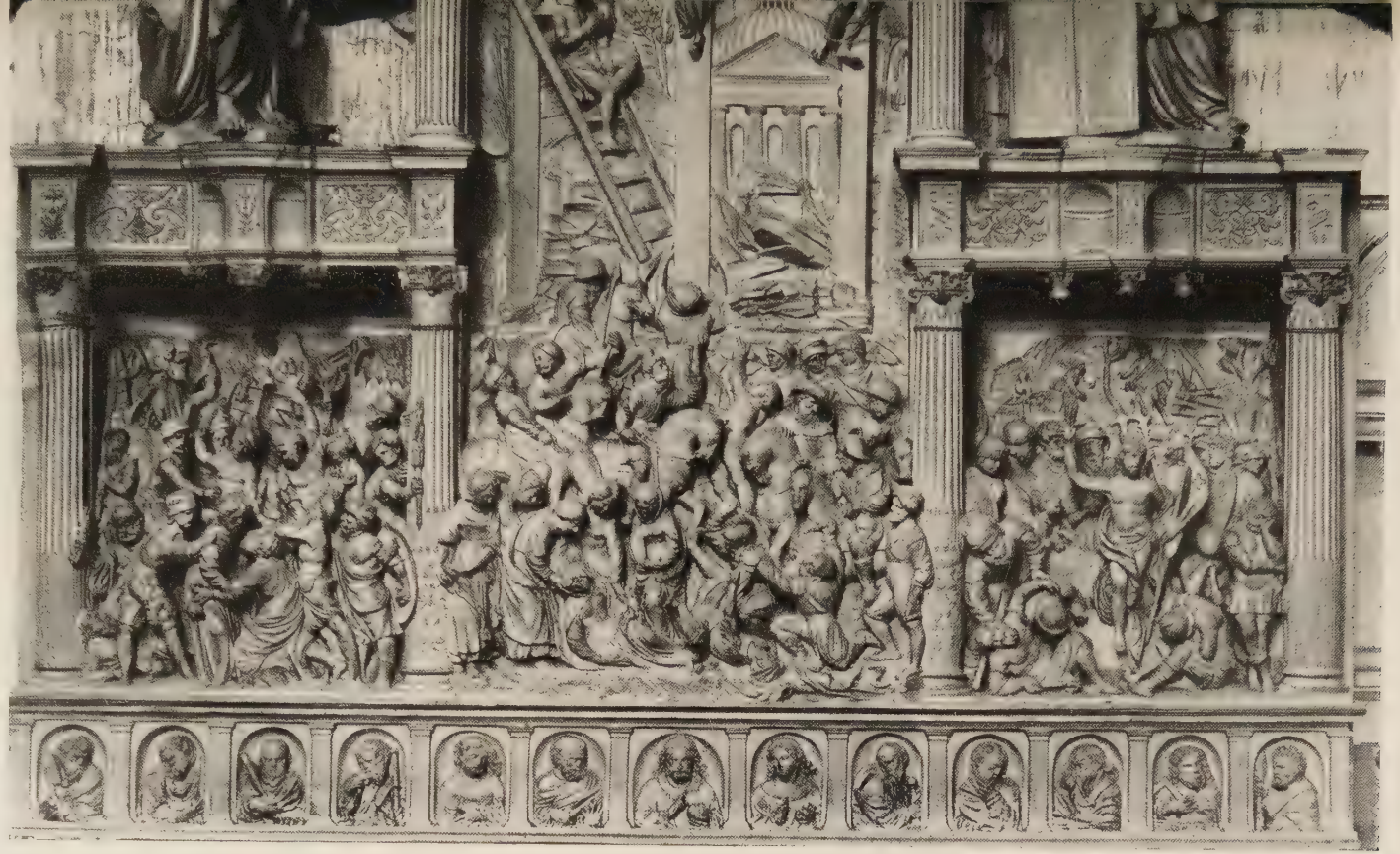
Retabel. St-André-lè

s (Aube) (S. 385, 472)



Retabel. Dijon, Museum (S. 385, 465)

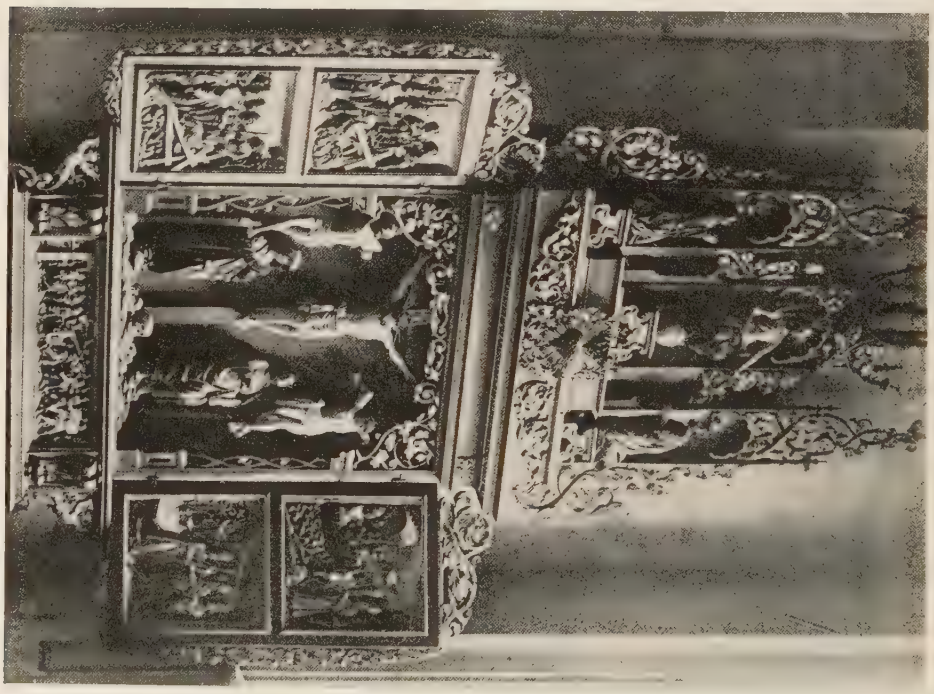
Retabel. La Chapelle-St-Luc (Aube) (S. 385, 472)



Retabel. Chaource, Pfarrkirche (S. 385, 462, 486)

Retabel. Disentis, Abteikirche (S. 372, 442, 527)

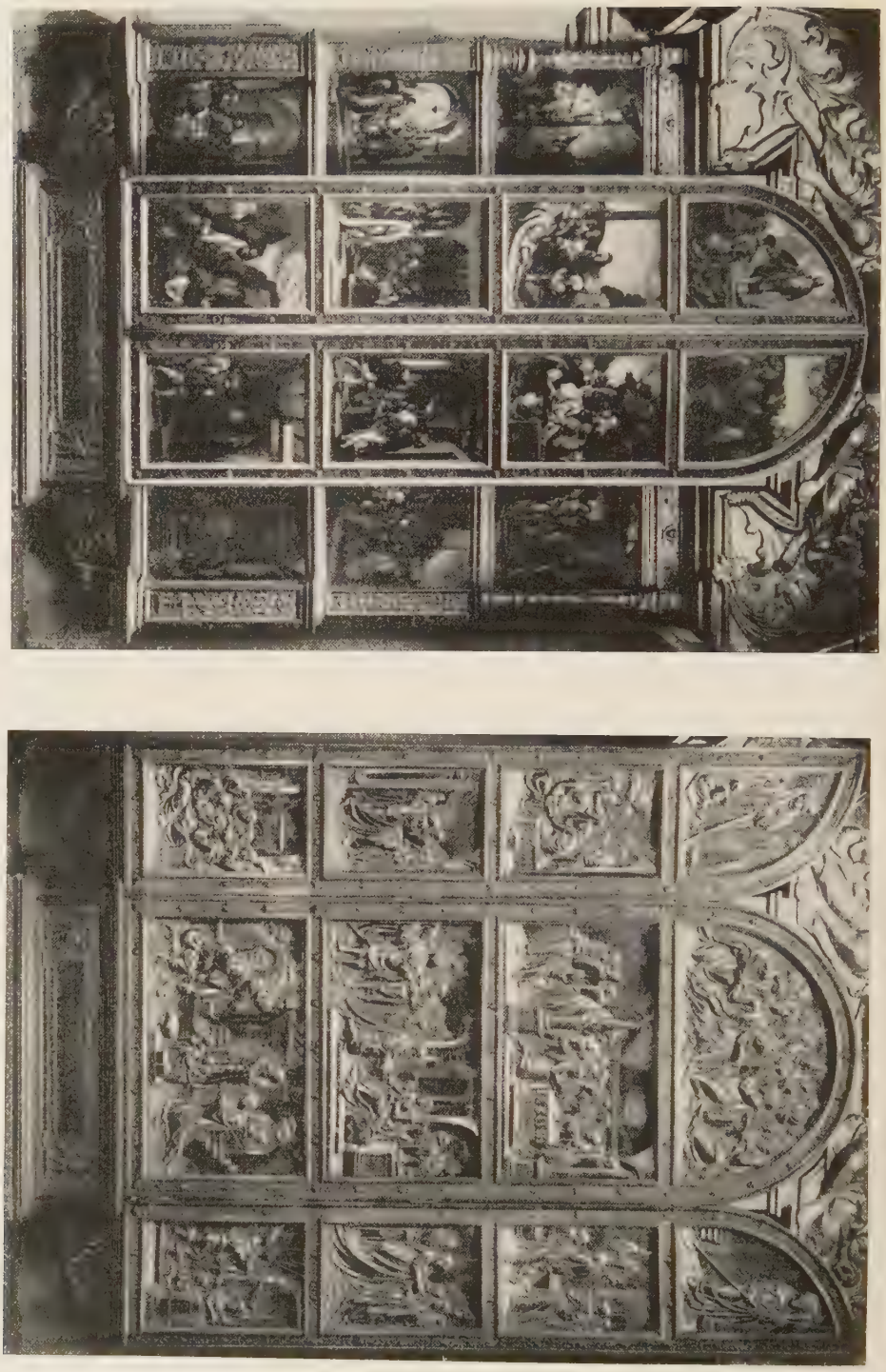
Retabel. Kalkar, Pfarrkirche (S. 372, 378)



Retabel. Überlingen, Stiftskirche (S. 373, 379)

Retabel Loy Herings aus Moritzbrunn bei Eichstätt.
München, Nationalmuseum (S. 372, 449)

Retabel. Brauweiler, ehem. Abteikirche (S. 372, 375, 527)



Silbernes Retabel, geschlossen und geöffnet. Krakau, Dom (Sigismundkapelle) (S. 300, 372)

Retabel. Braine-le-Comte (S. 381) [nach Ysendyk]

Retabel. St-Léau, Pfarrkirche (S. 381) [nach Ysendyk]

Retabel. Mons, Ste-Waudru (S. 381)

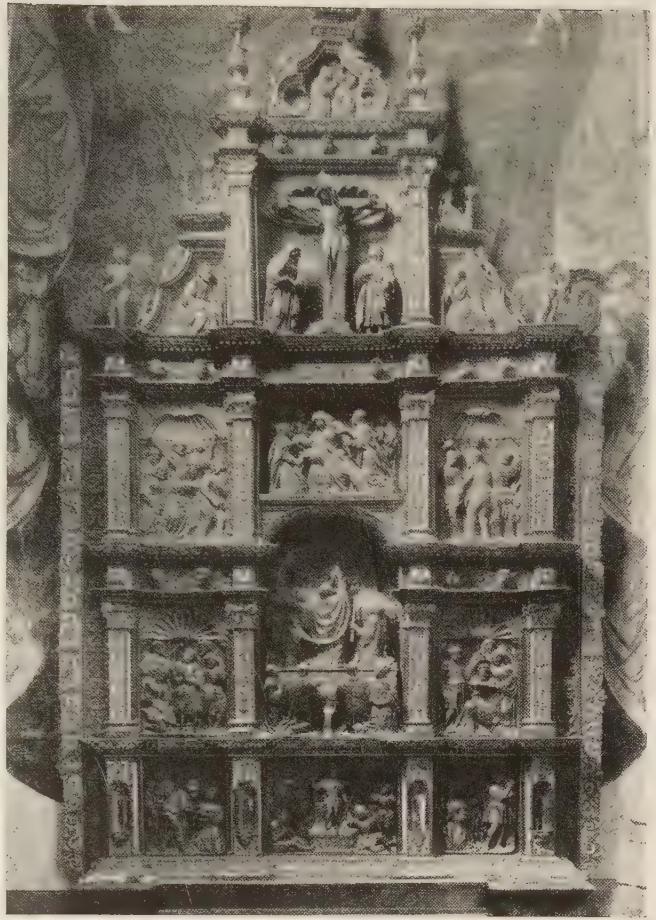
Retabel. Abbeville, St-Wulfran (S. 387)

Retabelgruppe. Troyes, St-Pantaléon (S. 384)

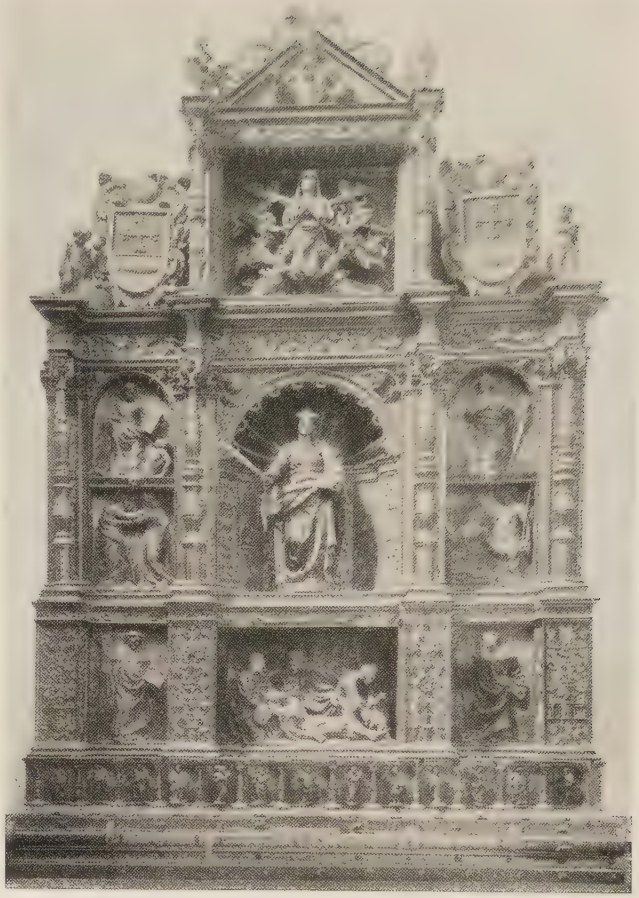
Retabel. Crozon (Finistère), Pfarrkirche (S. 384, 500)

Retabel. Logroño, S. Maria de la Redonda (S. 389)

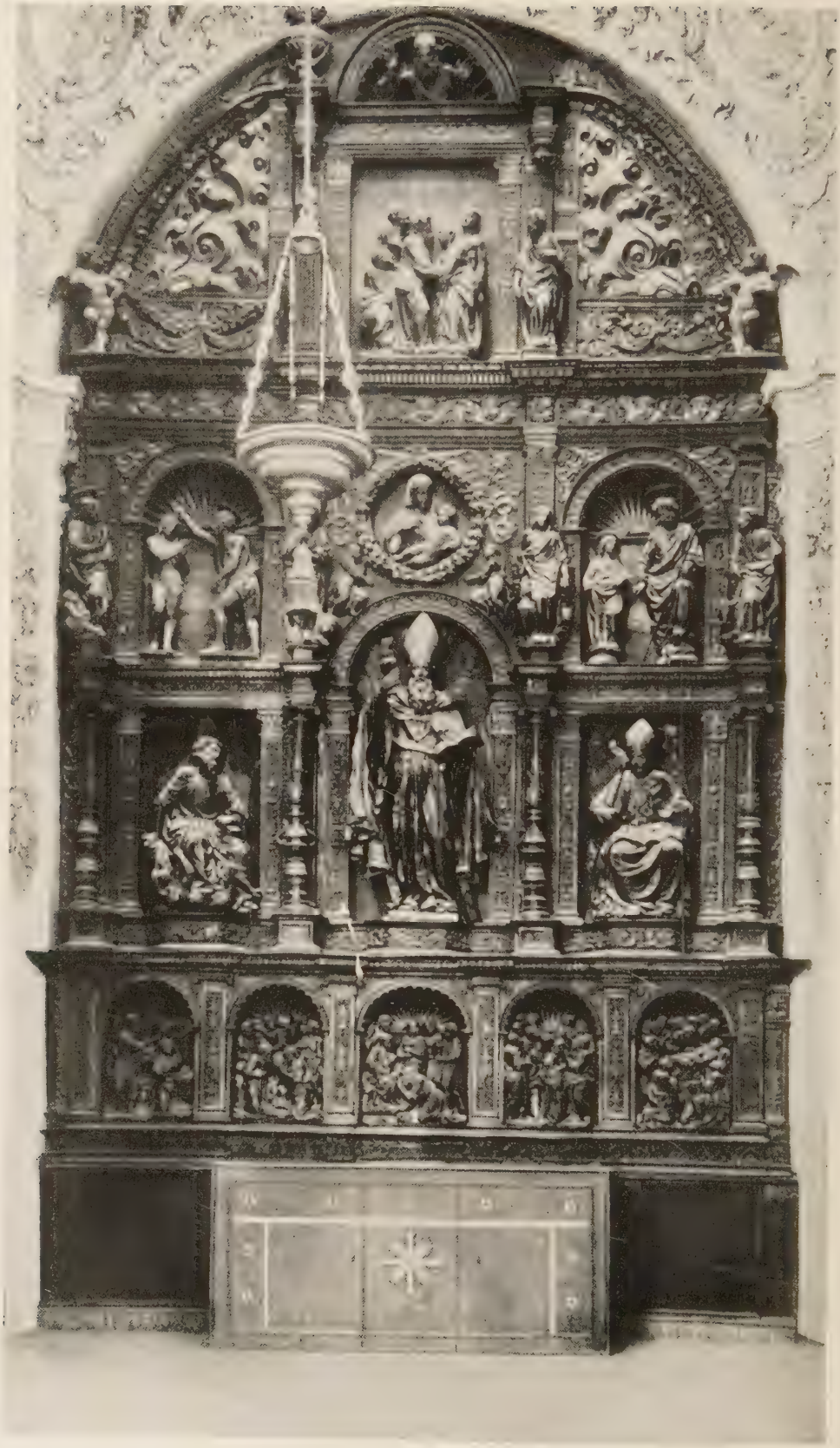
Retabel des Giovanni Moreto. Saragossa, S. Miguel (S. 388, 483, 636)



Retabel. Palenzia, Kathedrale (S. 499)



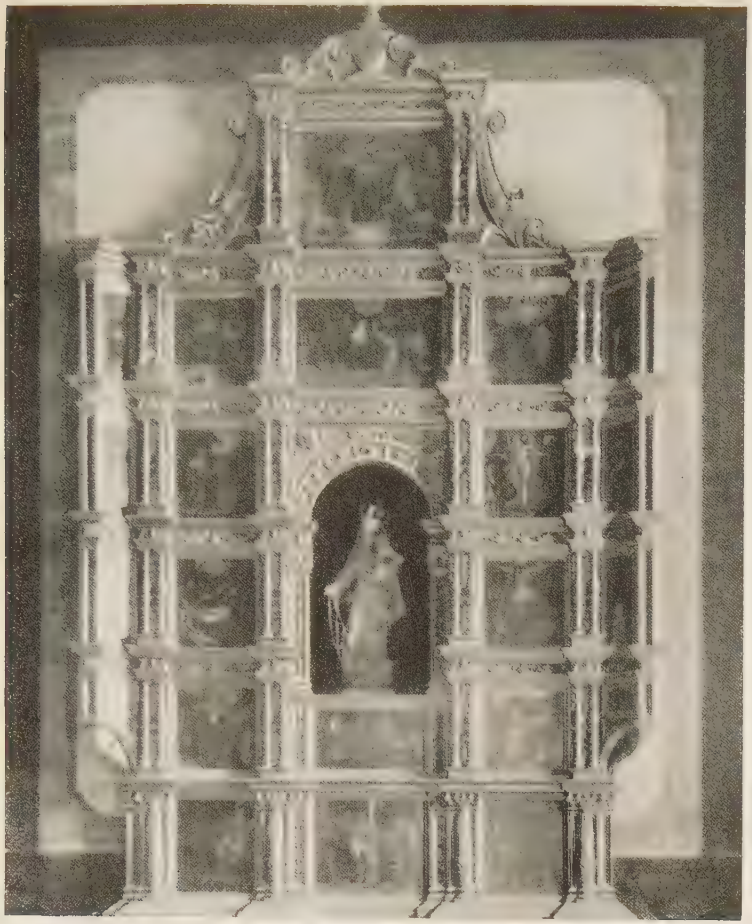
Retabel. Palenzia, Kathedrale (S. 391)



Retabel. Saragossa, Kathedrale (S. 392, 470)

Retabel. Iciar (Alava), Wallfahrtskirche (S. 392, 637)

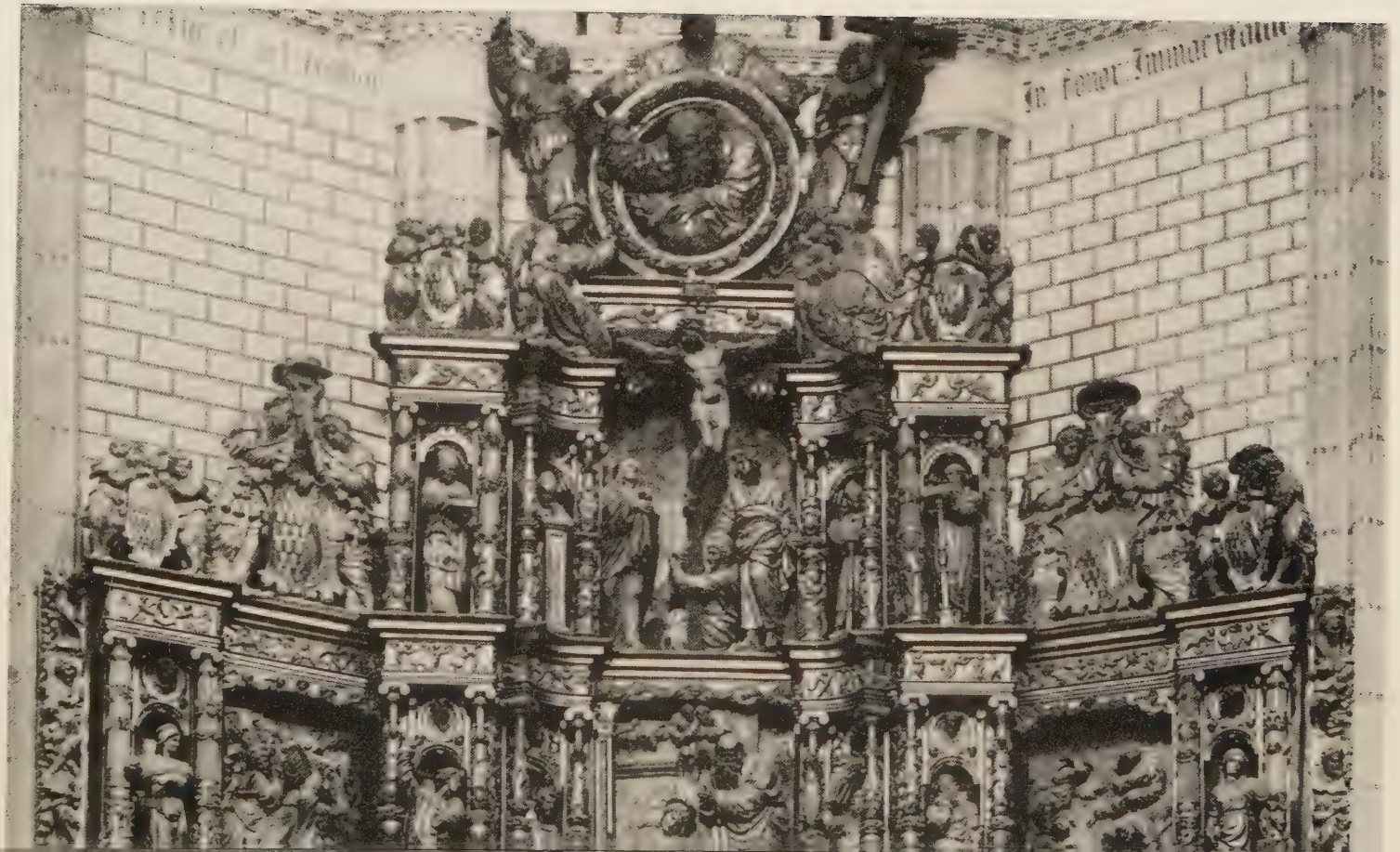
Retabel. Valladolid, S. Maria Antigua (S. 392, 470)



Retabel. Orihuela, Santo Domingo (S. 394, 470)

Retabel. Santiago de Compostela, Kathedrale (S. 393, 592, 637)

Retabel. Granada, S. Jerónimo (S. 392, 465)

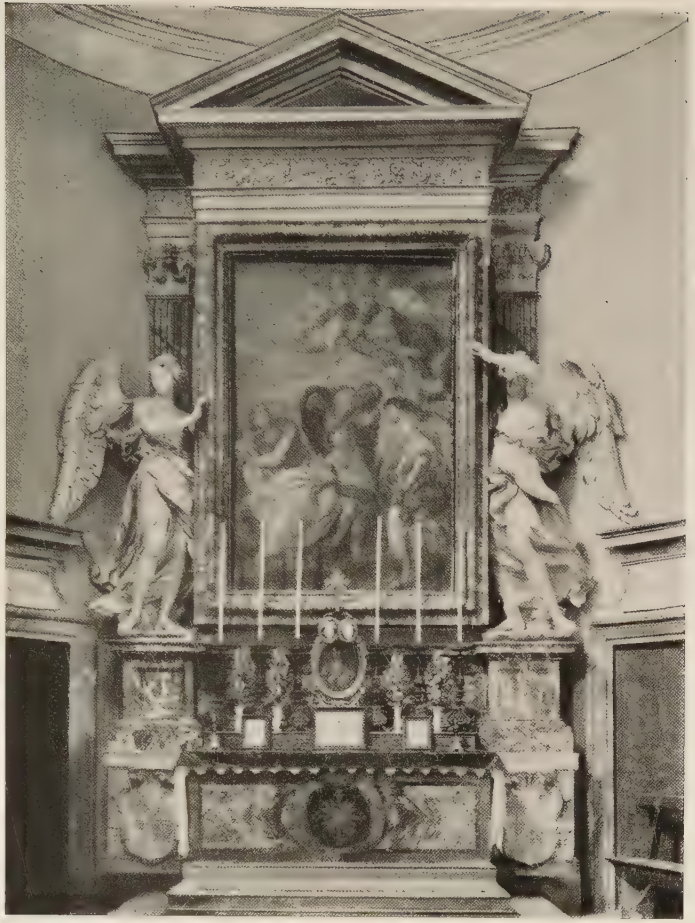


Retabel. Madrid, S. Andrés, Capilla del Obispo (S. 392, 465)

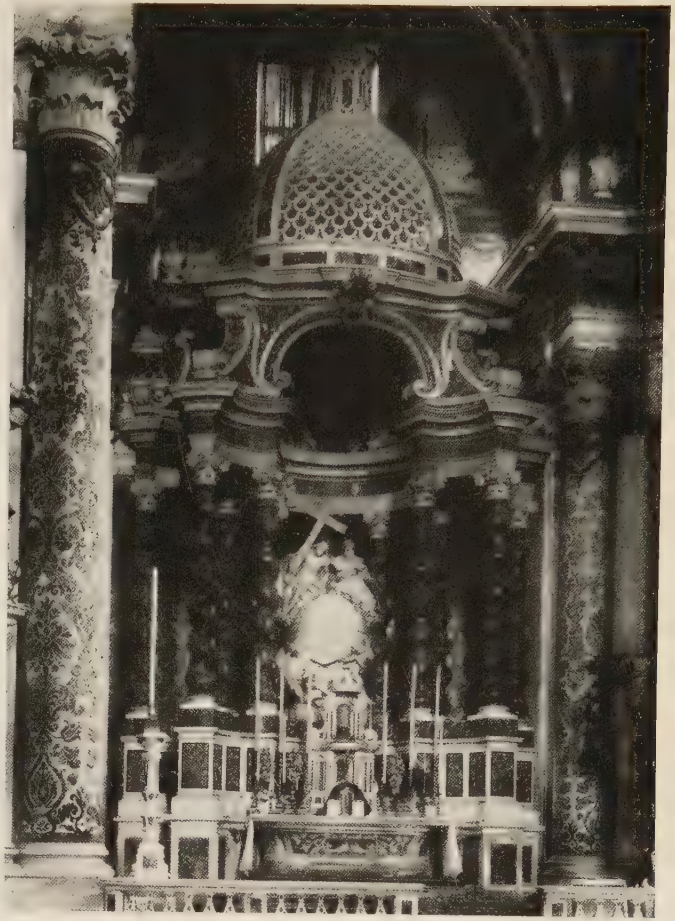
Retabel. Logroño. Santiago (S. 392)

Retabel. Palenzia, S. Pablo (S. 395)

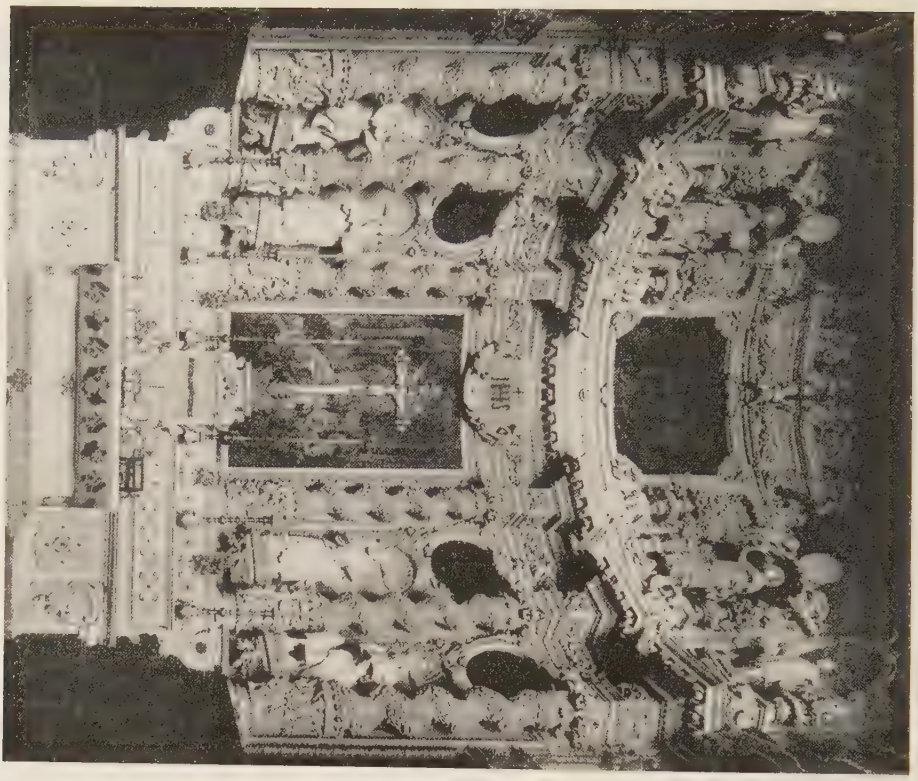
Retabel. Tarrasa, Pfarrkirche (S. 393)



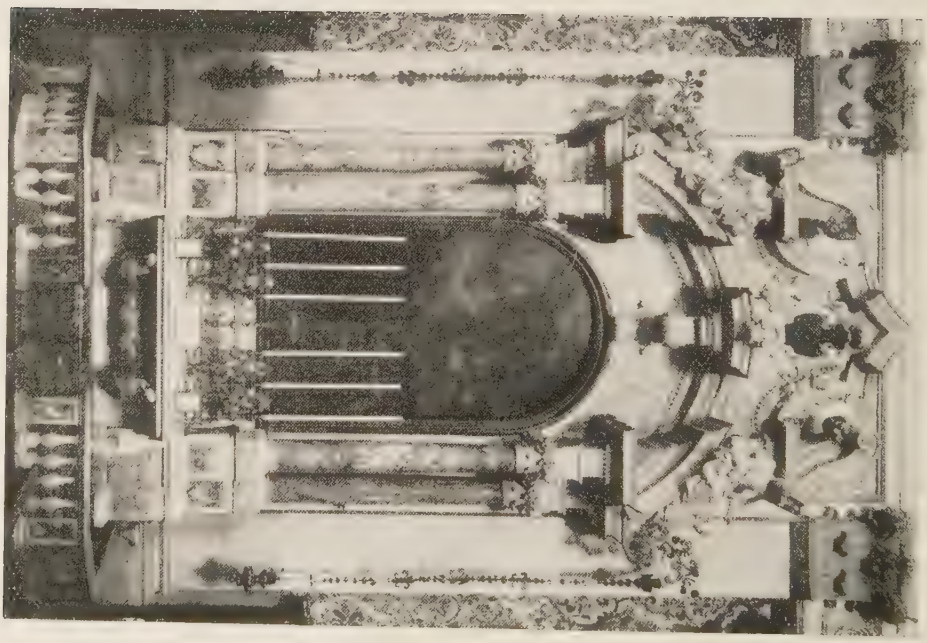
Retabel. Rom, S. Maria del Popolo (S. 397)



Retabel. Venedig, Gesuiti (S. 404)



Retabel. Lecce, Il Gesù (S. 316, 399, 402)

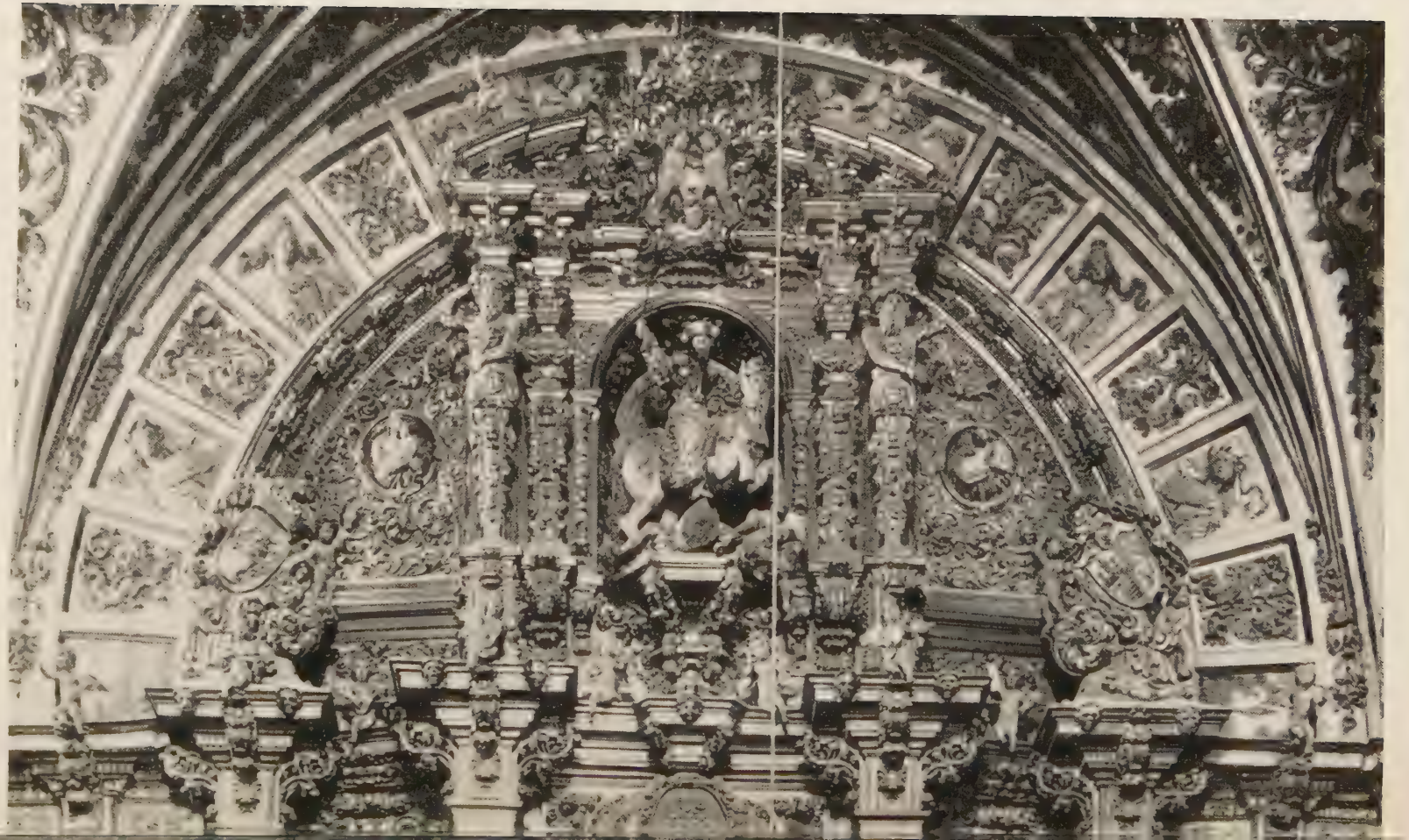


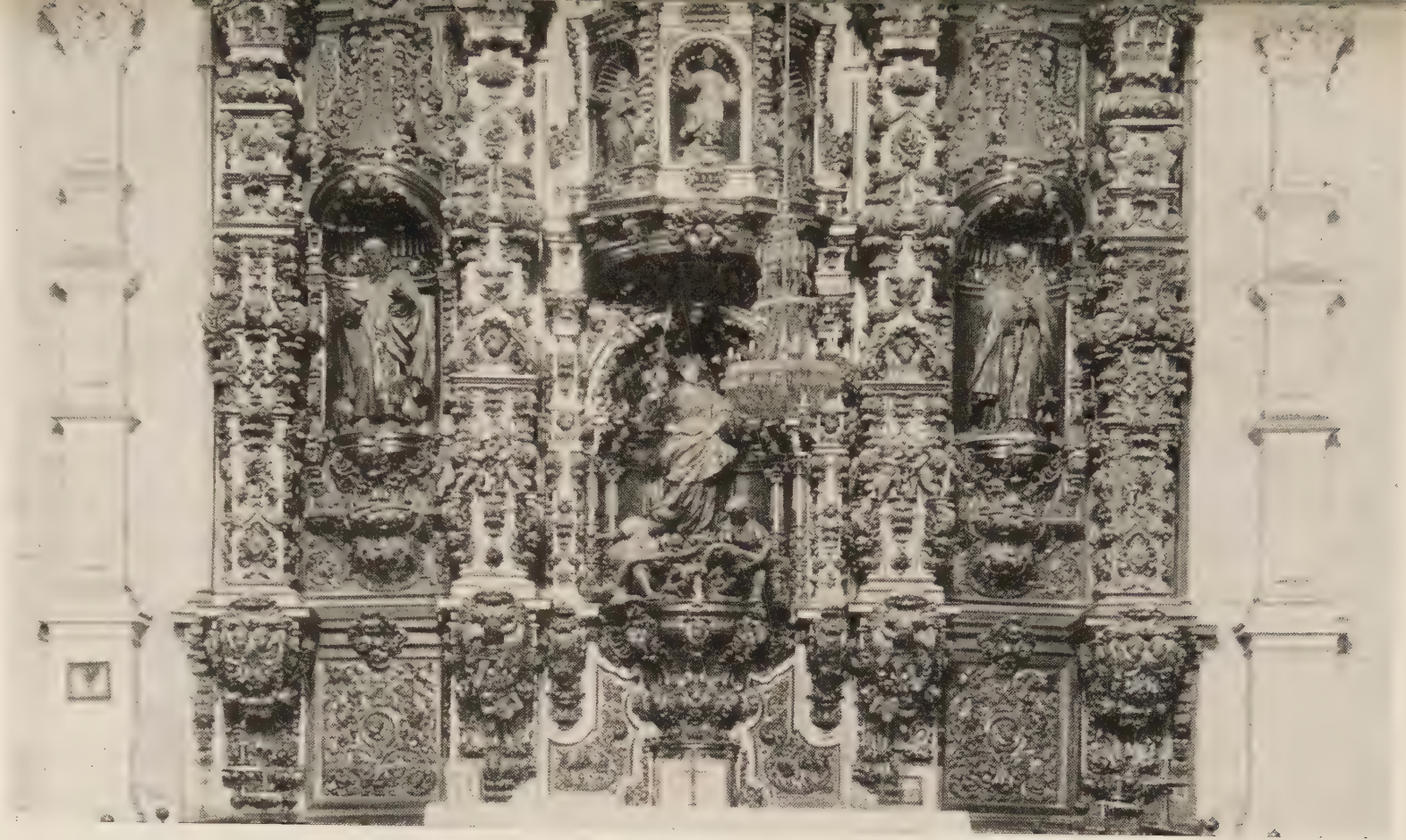
Retabel. Venedig, Gesuiti (S. 402)

Retabel. Le Mans, Heimsuchungskirche (S. 400)

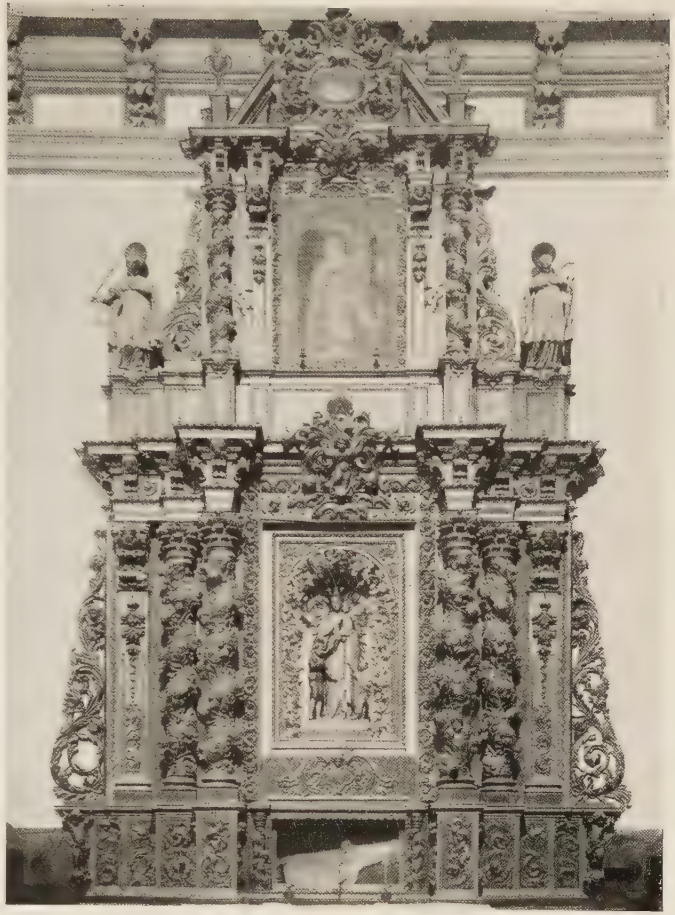
Retabel. Le Mans, La Couture (S. 400)

Retabel. Murcia, S. Miguel (S. 399, 405)

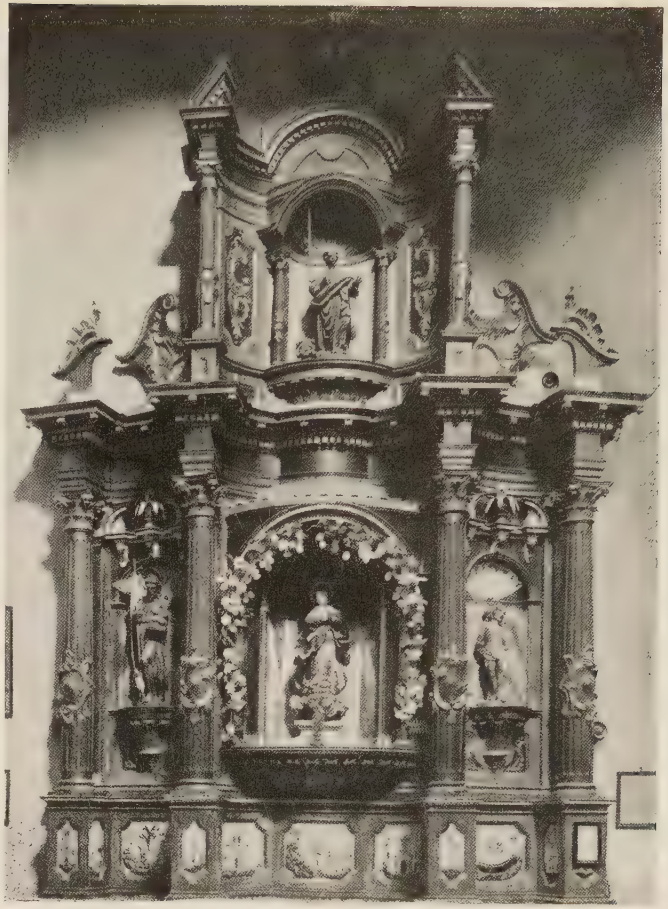




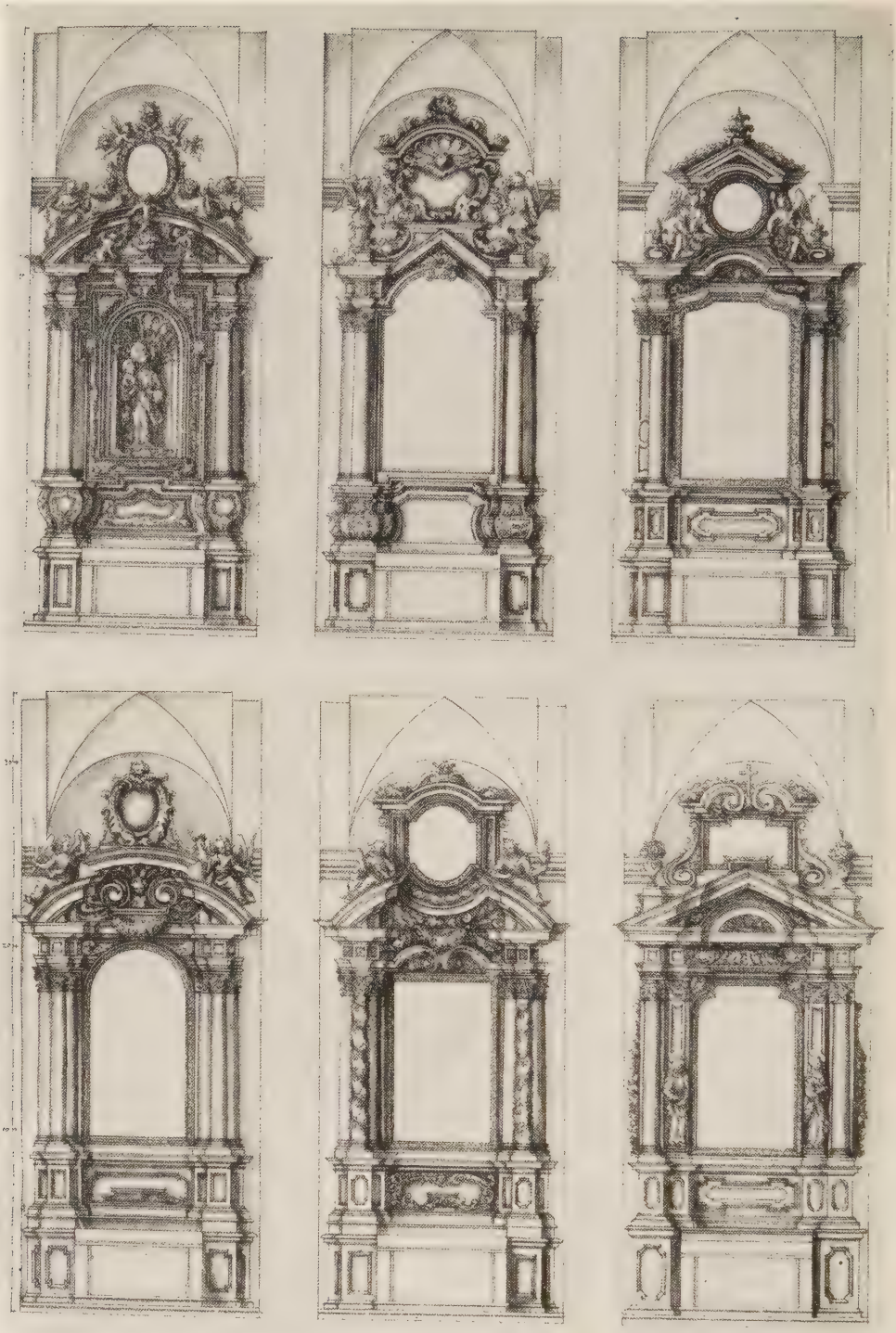
Retabel. Burgos, Kathedrale, Theklakapelle (S. 399, 404)



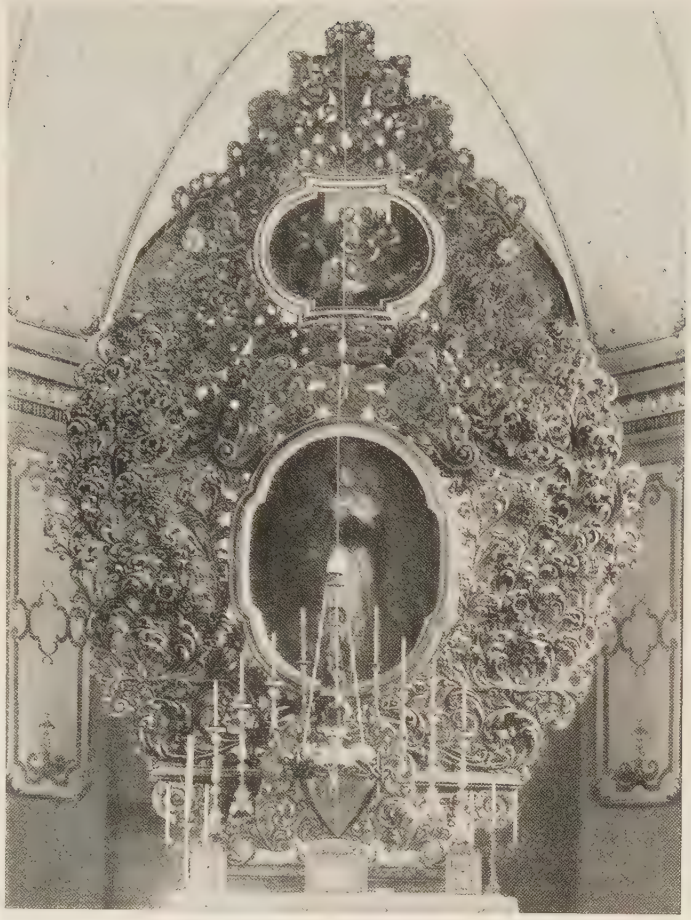
Retabel. Gandía, ehem. Jesuitenkirche (S. 399)



Retabel. Oña bei Briviesca, ehem. Abteikirche (S. 399)



Retabelentwürfe des Br. Hörmann S. J. für Waldsassen
(S. 396, 399)



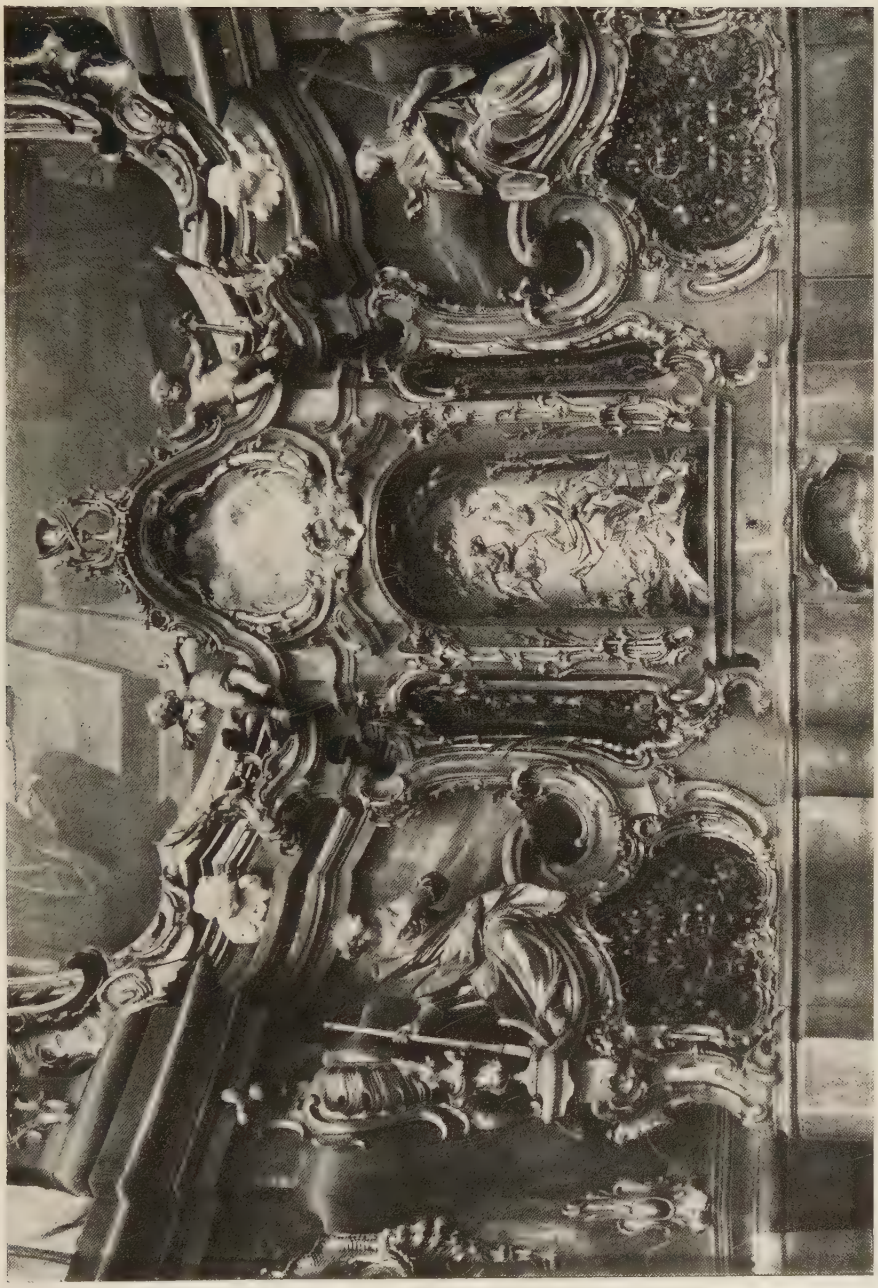
Retabel. Reuth (Oberpfalz) Katharinenkirche (S. 397)

Retabel. Altenstadt (Oberpfalz) St. Vitus (S. 397)

Retabel. Würzburg, Dom (S. 404, 433)

Retabel. Schaching, Pfarrkirche (S. 400)

Retabel. Haindling, Pfarrkirche (S. 400)



Tabernakel. Eltal, Klosterkirche (S. 644)

Retabel. Ottobeuren, Klosterkirche (S. 404, 405)

Retabel. Diessen, ehem. Klosterkirche (S. 408)

Retabel. Prag, Ignatiuskirche (S. 404, 405)

Superfrontale. W

ofmuseum (S. 449, 539)

Predella (Ausschnitt). Boslunde (Dänemark) (S. 504) [nach Beckett]

Gesticktes Retabel (Ausschnitt). Lyon, Gewebemuseum (S. 539)

Tabernakelretabel. Oberndorf bei Kelheim (S. 309, 630)

Retabel (Mittelstück). Heiligenblut (Kärnten) (S. 455)

Retabel (Ausschnitt). Rapstadt (Schleswig-Holstein) (S. 449)

Figuren der Hochaltarpredella. Heilbronn, Kilianskirche (S. 452, 493)

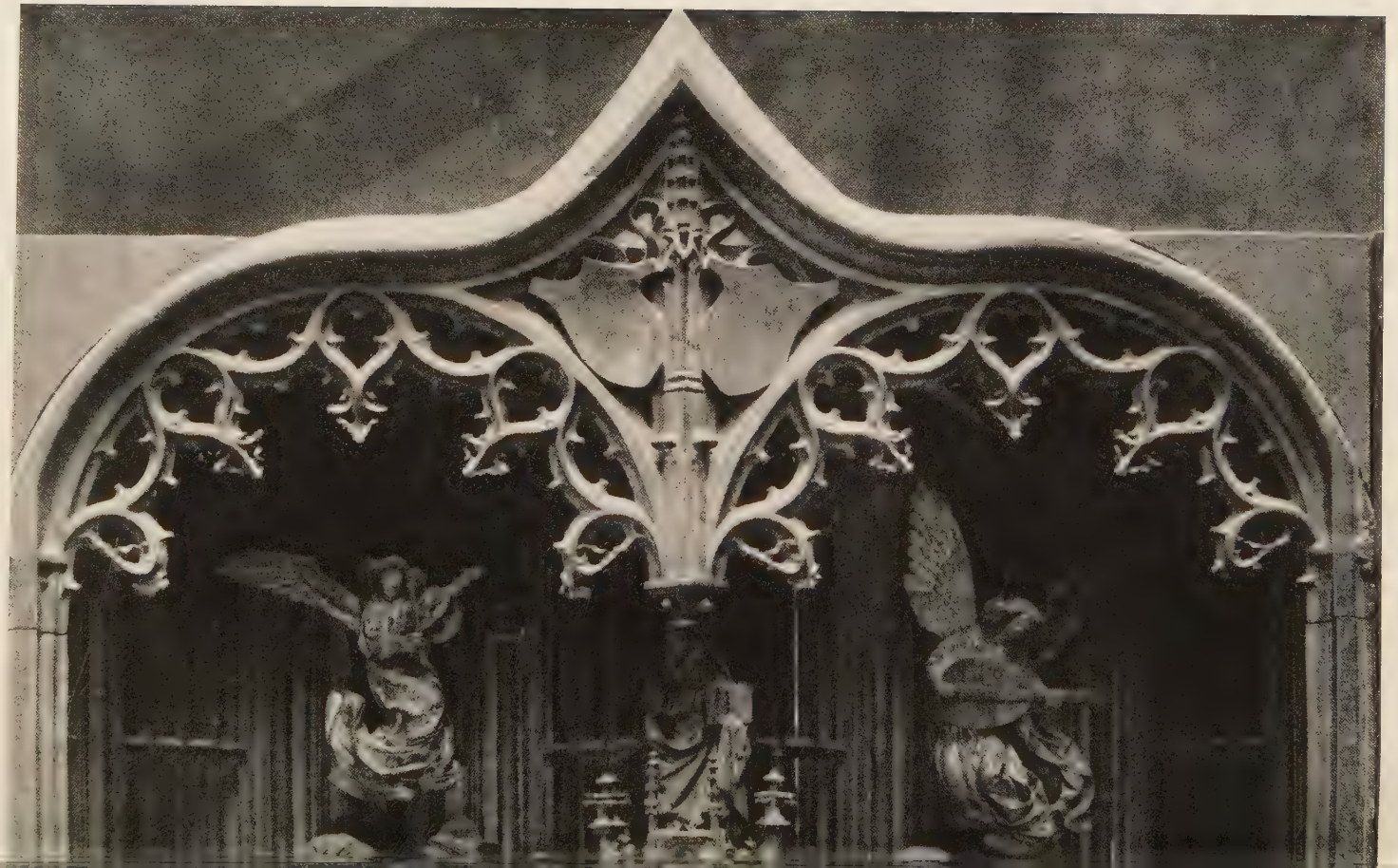
Retabelpredella aus Wolfskehlen. Darmstadt, Museum (S. 451, 485)

Retabel. Viborg (Dänemark) (S. 454)

Predellaflügel. Aarhus, Dom (S. 452, 454) [nach Beckett]

Retabel des Klaus Berg von

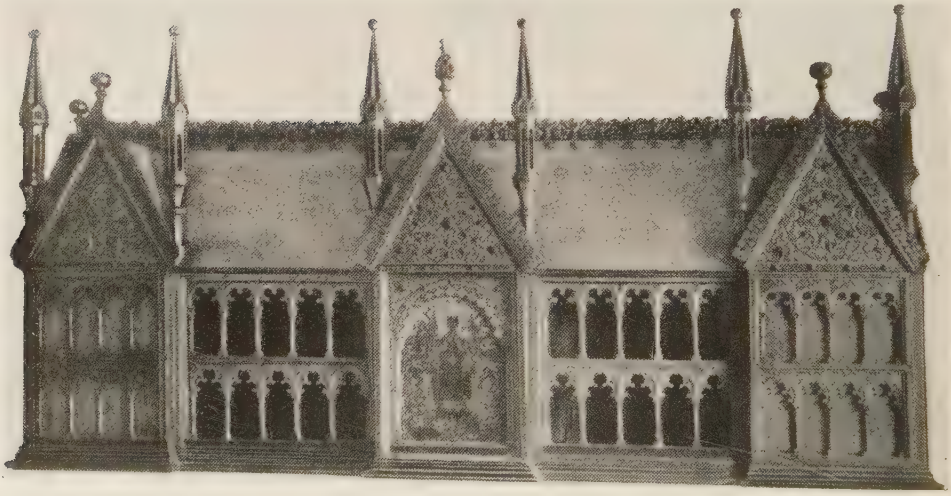
Odense (S. 489, 495) [nach Beckett]



Retabel (Mittelstück). Brüssel, Musée du Parc du Cinquantenaire (S. 493)

Retabel (Mittelstück). Lübeck, Dom (S. 512)

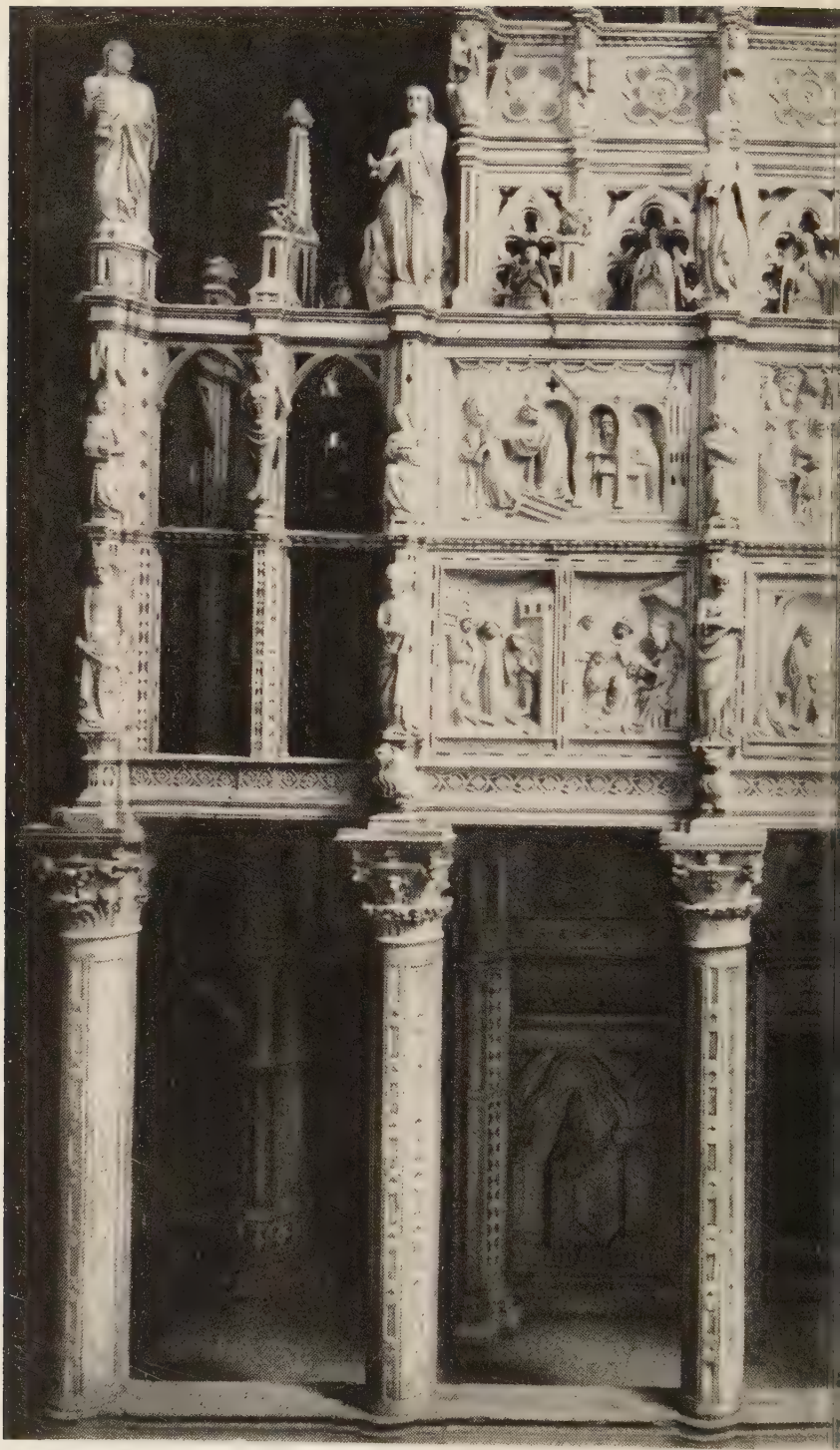
Reliquienretabel. Altenberg b. Wetzlar (S. 303, 568)



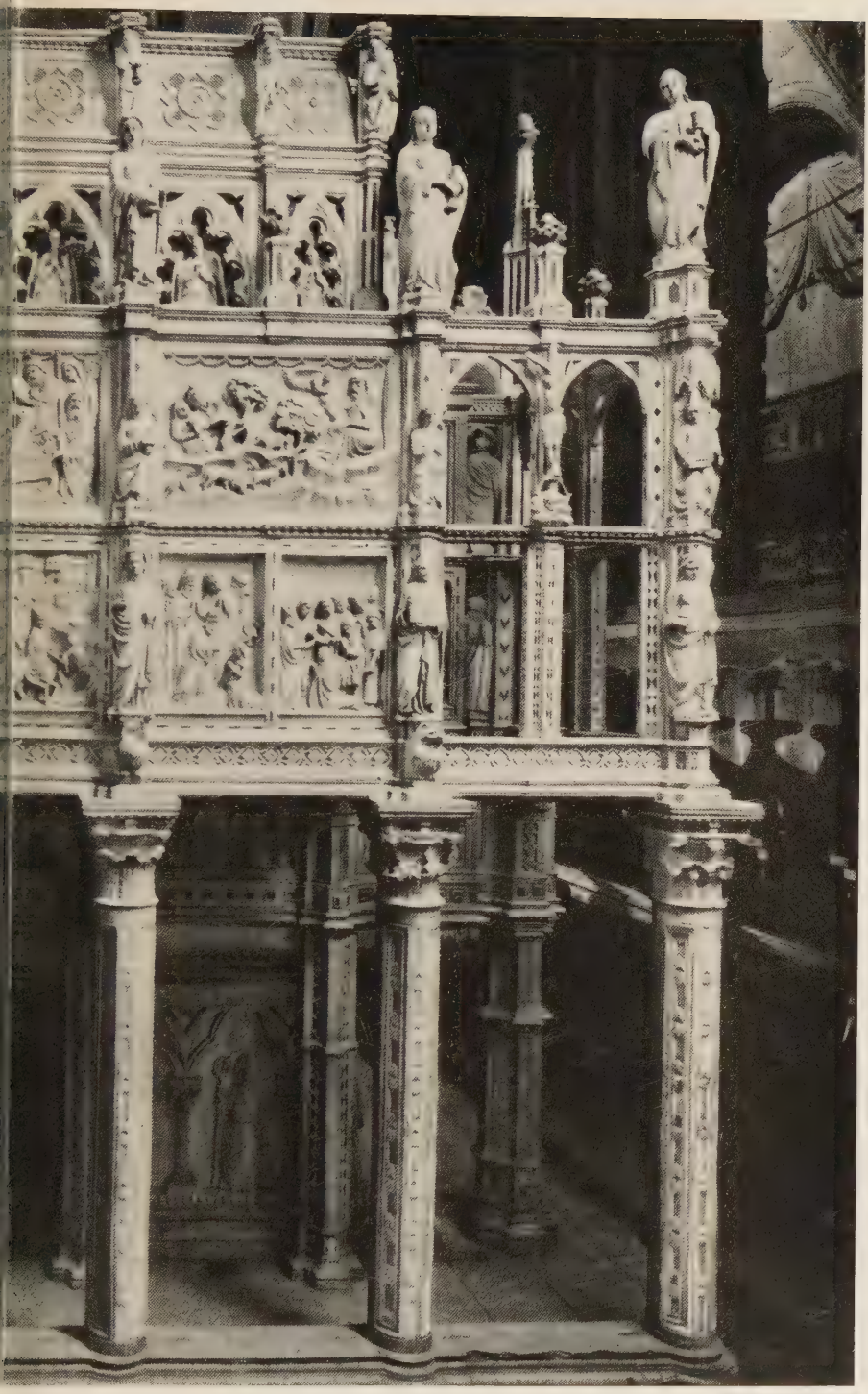
Reliquienretabel. Kloster Loccum (S. 303, 350, 563)

Retabel (Mittelstück), H

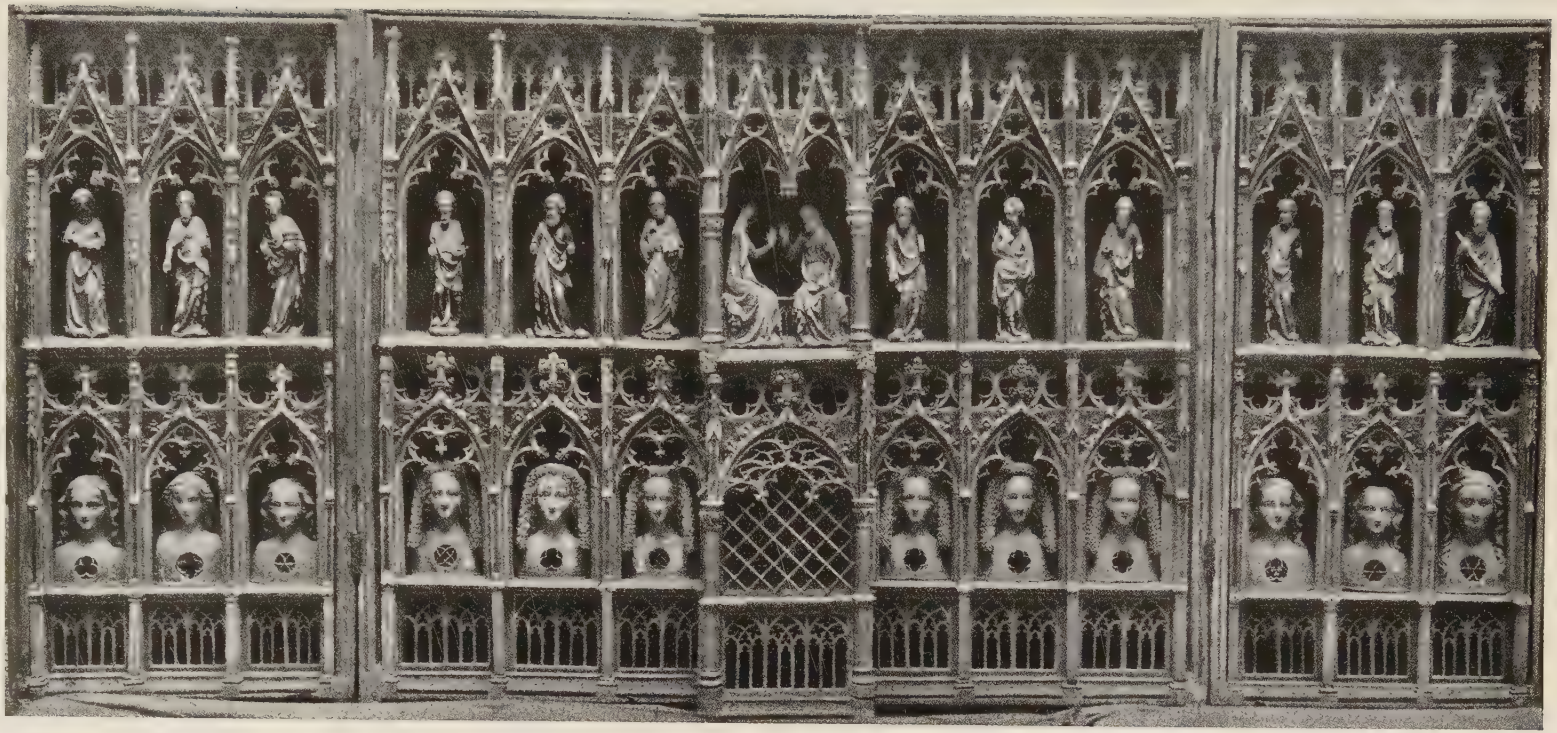
Mühle. Tribsees (S. 488, 507, 521)



Reliquienalt

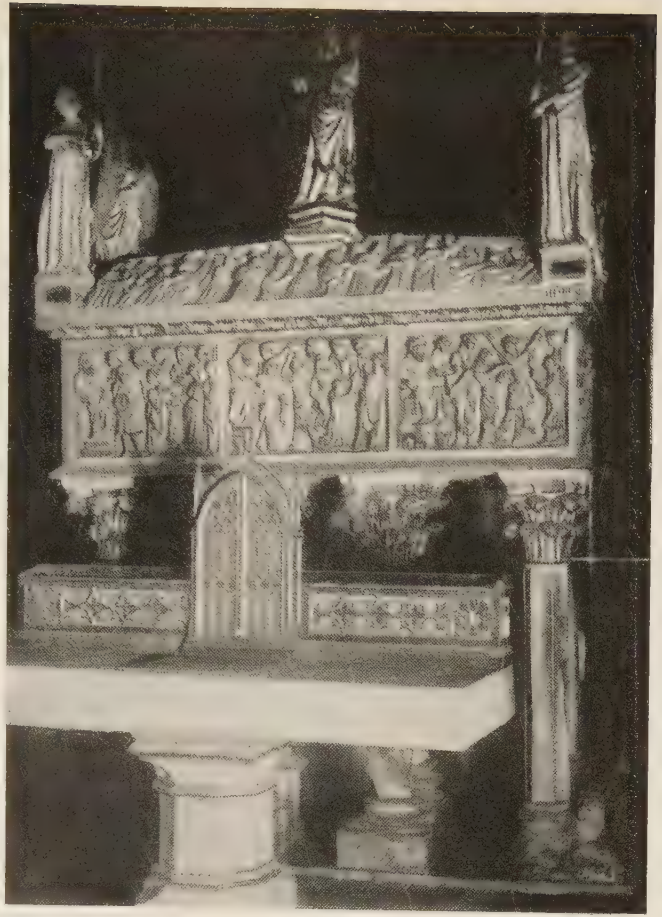


ezzo, Dom (S. 556)

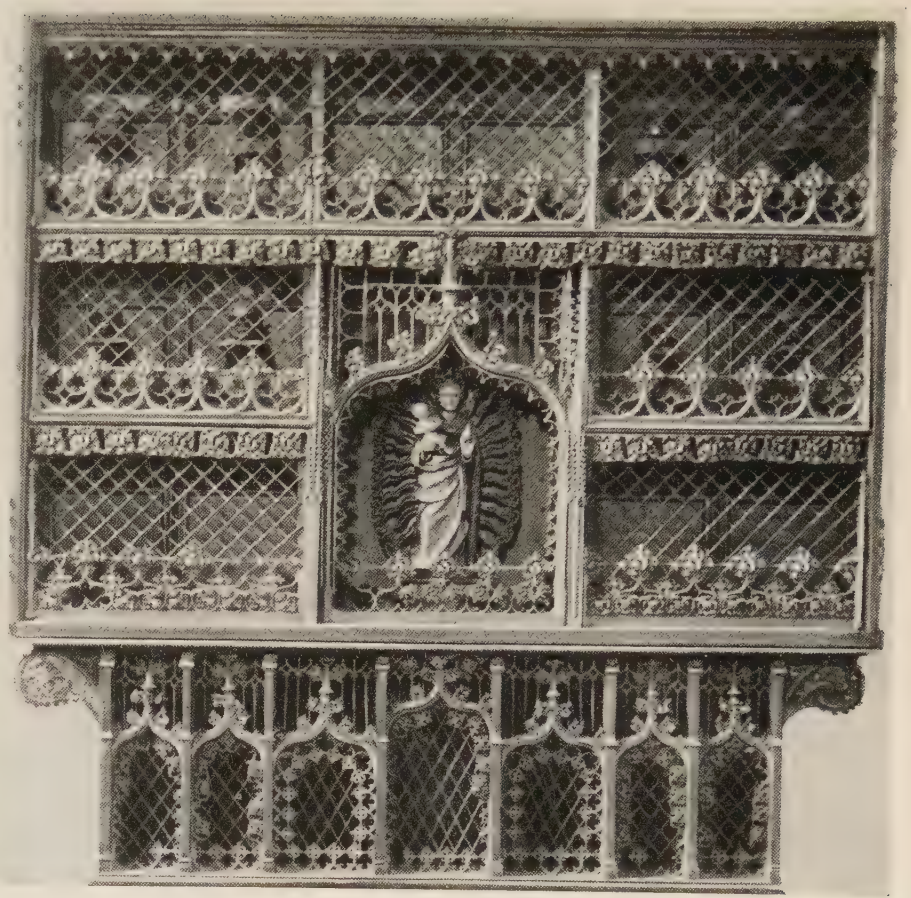


Reliquienretabel. Marienstatt, Zisterzienserabteikirche (S. 477, 569)

Retabel. Münster, Dom (S. 373, 377)



Reliquienaltar. Barcelona, Kathedrale (S. 558)

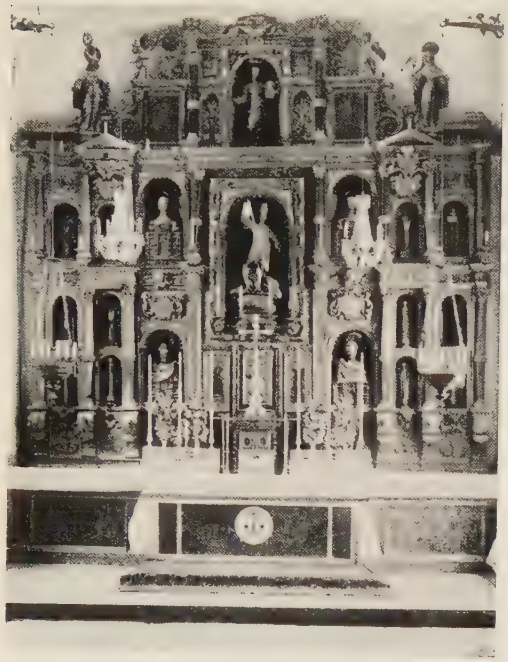


Reliquienretabel. Essen, Münsterkirche (S. 570)

Reliquienkammer St. Maurice in Wallis, Pfarrkirche (S. 546) [nach Stückelberg]

Reliquienretabel. Barletta, S. Andrea (S. 573)

Retabel mit Sarkophag des hl. Regulus (Matteo Civitale). Lucca, Dom (S. 366, 557)



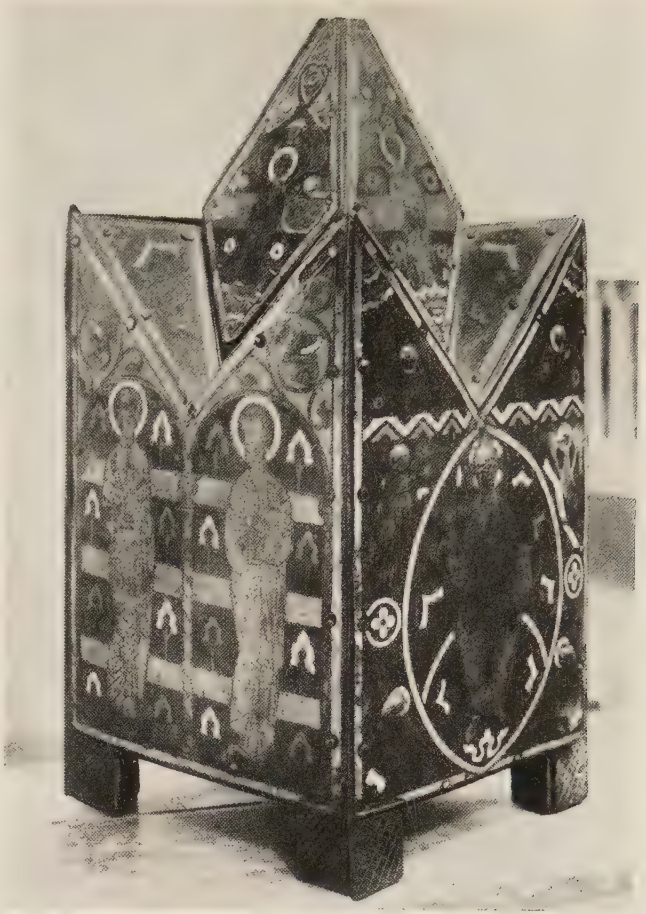
Reliquienretabel. Gandía, Casa del Santo Duque. (S. 573).

Reliquienaltar. Bordeaux, St-Seurin, Krypta (S. 551)

Reliquienretabel der hl. Fina von Benedetto da Majano. S. Gimignano, Stiftskirche (S. 557)

TAFEL 343

Bewegliches Emailtabernakel. Florenz, Bargello (S. 625)



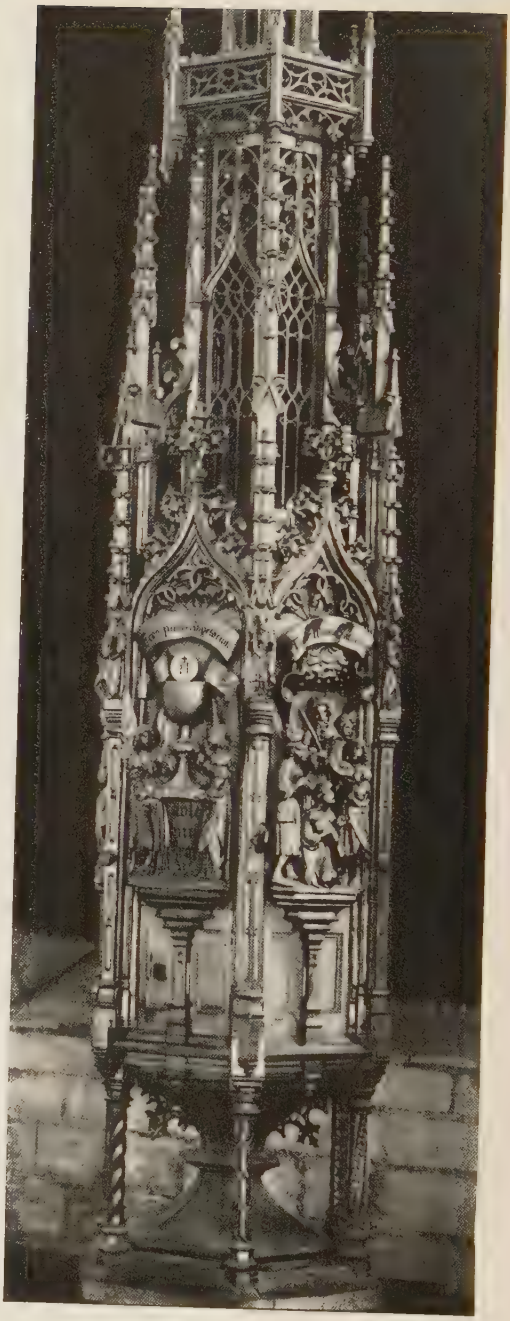
Bewegliches Emailtabernakel. Barletta, S. Sepolcro (S. 624)

Bewegliches Emailtabernakel. München, Nationalmuseum (S. 625)

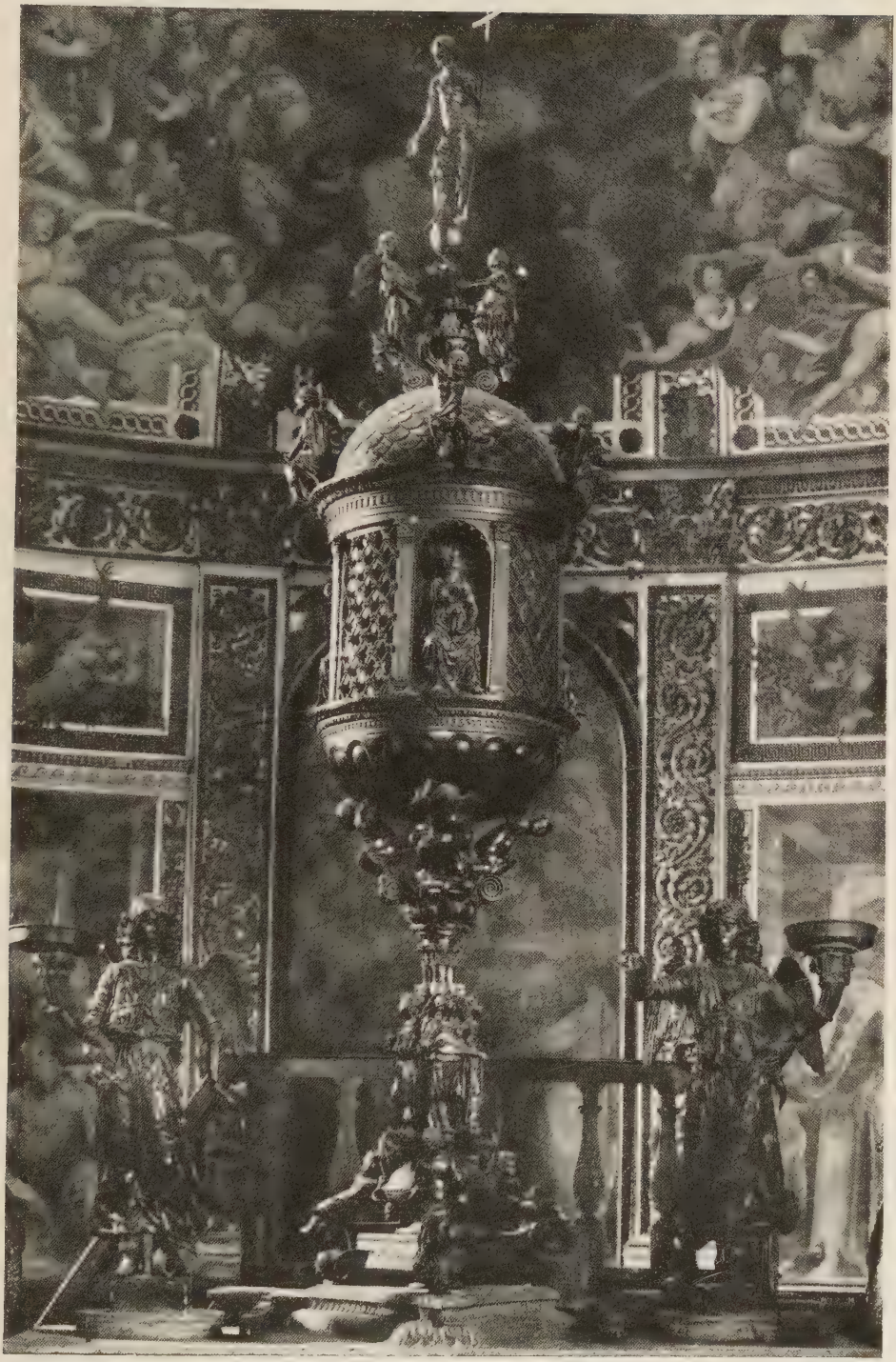
Tabernakel. Rom, S. Giovanni dei Genovesi (S. 589)

Tabernakel. Rom, S. Gregorio in Celio (S. 589)

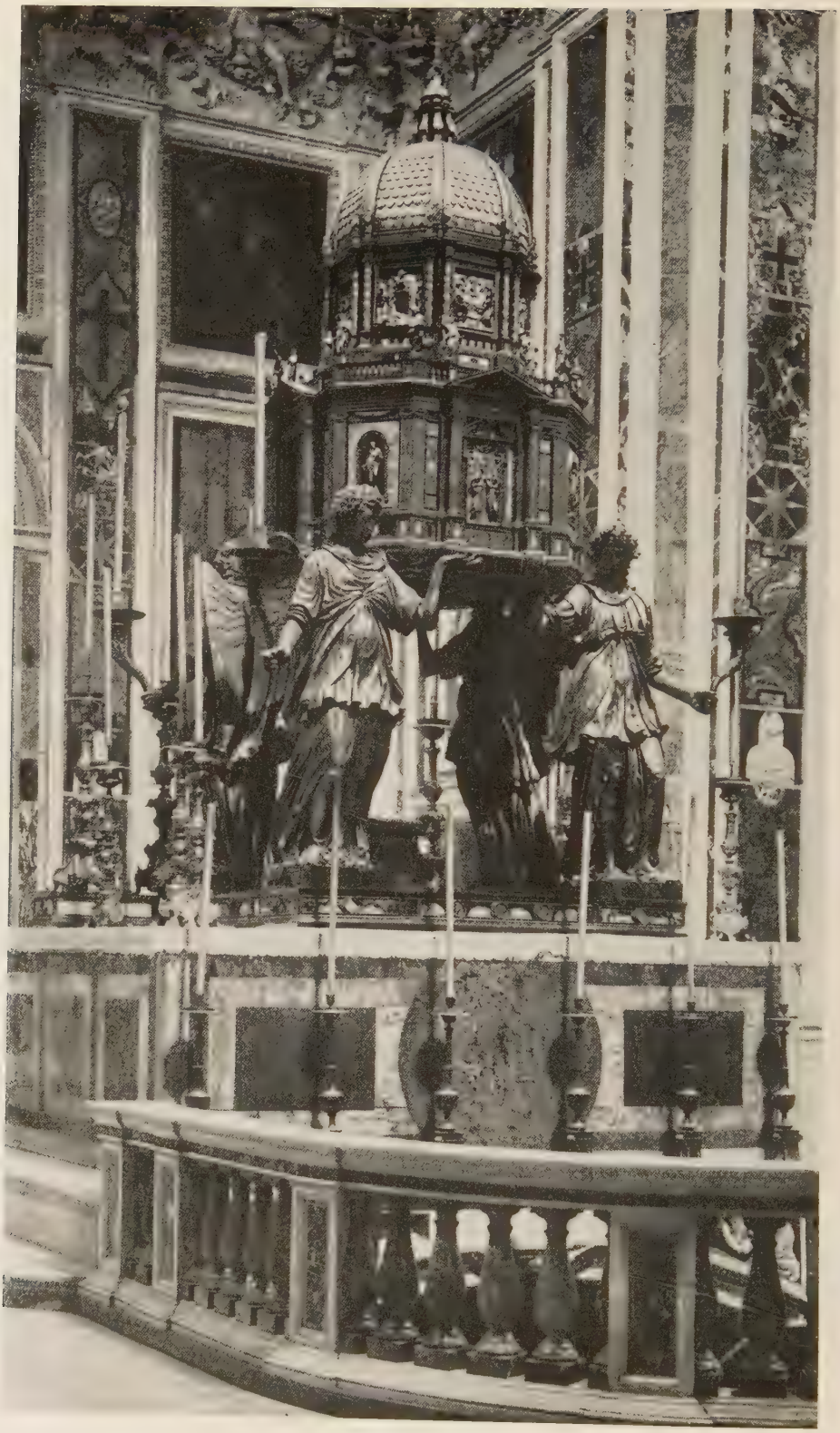
Tabernakel. Bourges, Museum
(S. 588)



Tabernakel. St-André-lès-Troyes (Aube)
(S. 588)



Tabernakel. Siena, Kathedrale (S. 634, 635)

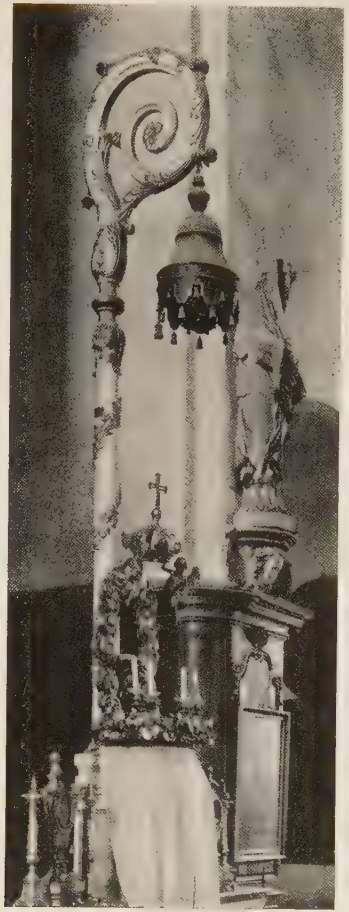


Tabernakel. Rom, S. Maria Maggiore (S. 640)

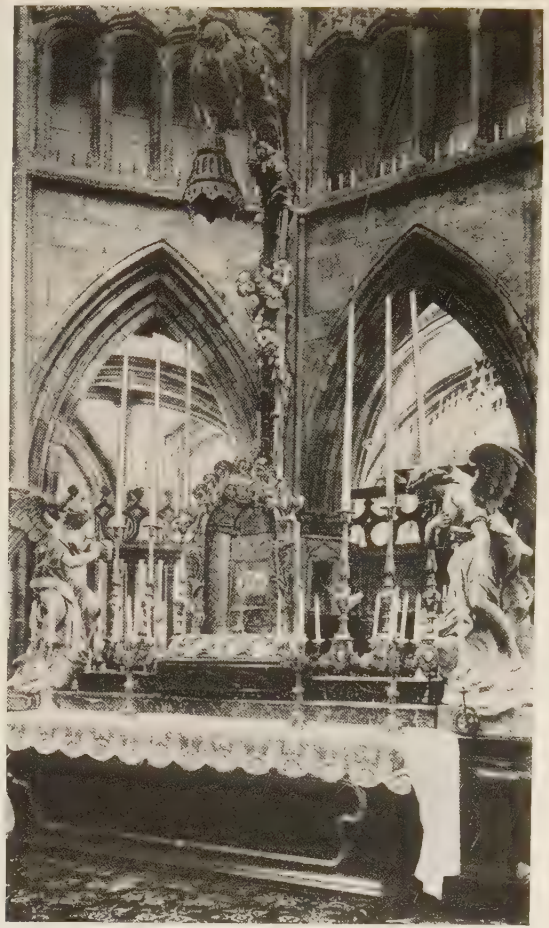
Sakramentsretabel. Siena, S. Agostino (S. 642)

Sakramentsretabel. Fiesole, Kathedrale (S. 634)

Hängepyxis. Sens, Kathedrale (S. 607)



Hängetabernakel. Chatillon-sur-Seine, St-Vorles (S. 605, 608, 621)

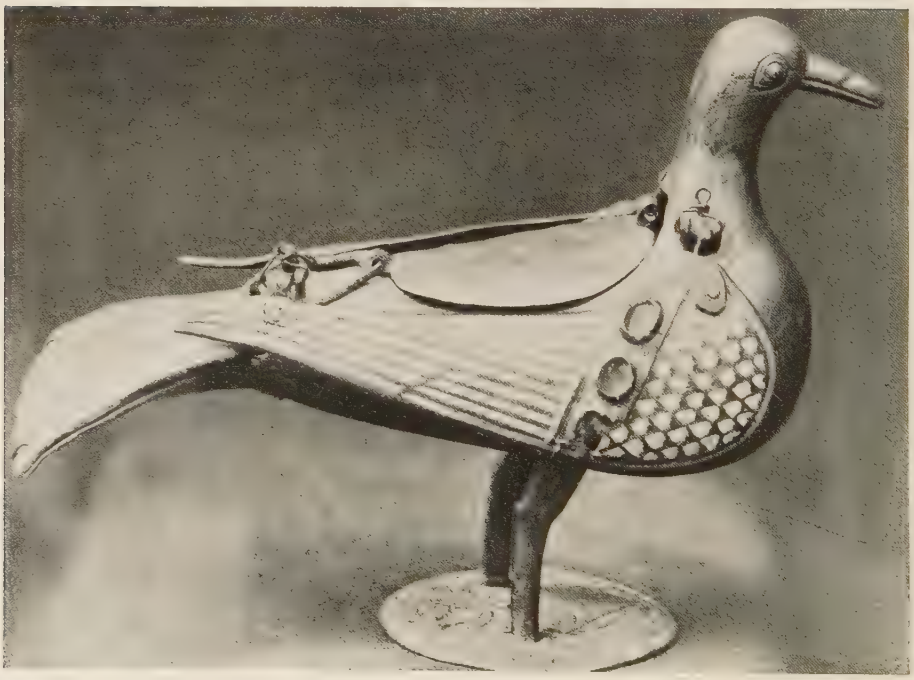


Hängetabernakel. St-Pol de Léon (S. 605, 621)

Hängepyxis. Englischer Privatbesitz (S. 606)

Hängepyxis. Florenz, Bargello (S. 606)

Eucharistische Taube. Florenz, Bargello (S. 609)



Eucharistische Taube. Paris, Cluny-Museum (S. 610)

Eucharistische Taube. Ehem. Sammlung Spitzer (S. 610, 615)

Eucharistische Taube. Barletta, S. Sepolcro (S. 610)

Eucharistische Taube — geschlossen und geöffnet. —
Kopenhagen, Nationalmuseum (S. 610, 614)

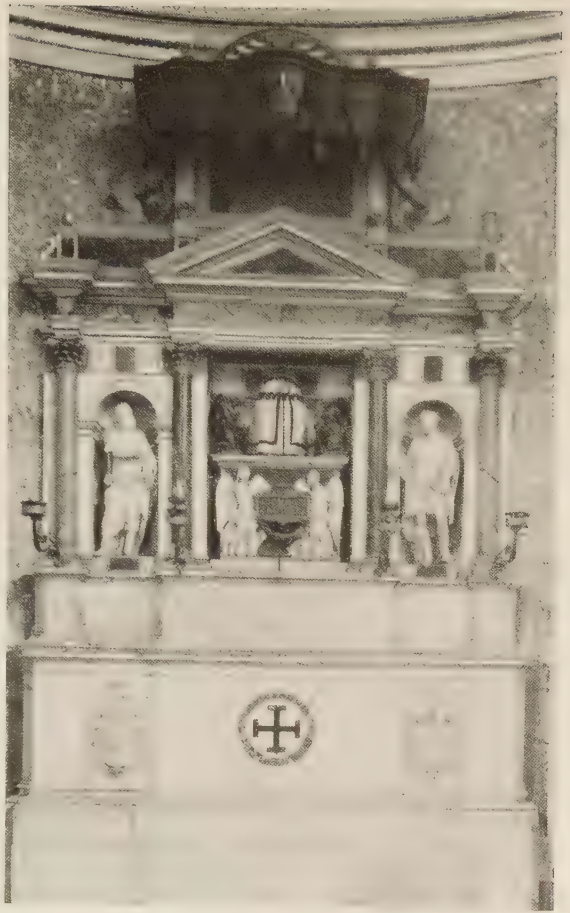
Tabernakel zum Aufhängen (S. 602) und Aufstellen (S. 625). Vich, Museum.

Über dem Altar aufgehängte Pyxis,
Wandgemälde. Piacenza, Kathedrale
(S. 603)

Sakramentsbaldachin mit Pyxis,
Ausschnitt aus einem Tafelgemälde.
Paris, Cluny-Museum (S. 618, 623)

Über dem Altar aufgehängte Pyxis,
Miniatur (Ausschnitt).
Brüssel, K. Bibliothek (S. 617, 623)

Sakramentsbaldachin mit Pyxis, Miniatur.
Brüssel, K. Bibliothek (S. 618)



Retabel mit Tabernakel. Rom, S. Croce (S. 637)

Retabel mit Tabernakel. Trevi, S. Emiliano (S. 634)

Tabernakelretabel. Semlow (Pommern) (S. 349. 477, 632)

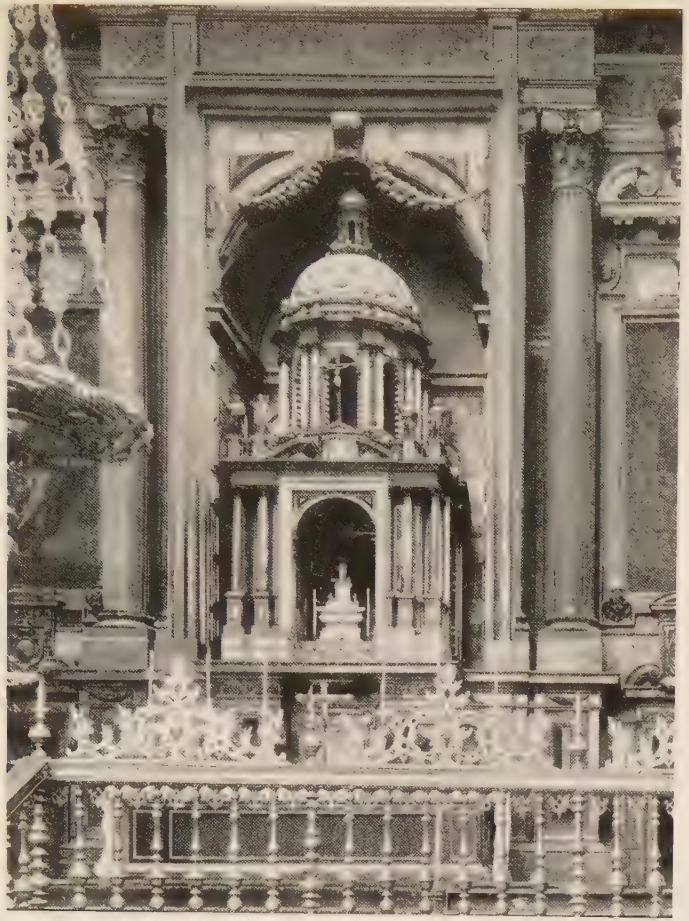
Predella mit Tabernakel (Rückseite). Halberstadt, Dom (S. 349, 632)

Tabernakelretabel (Mittel

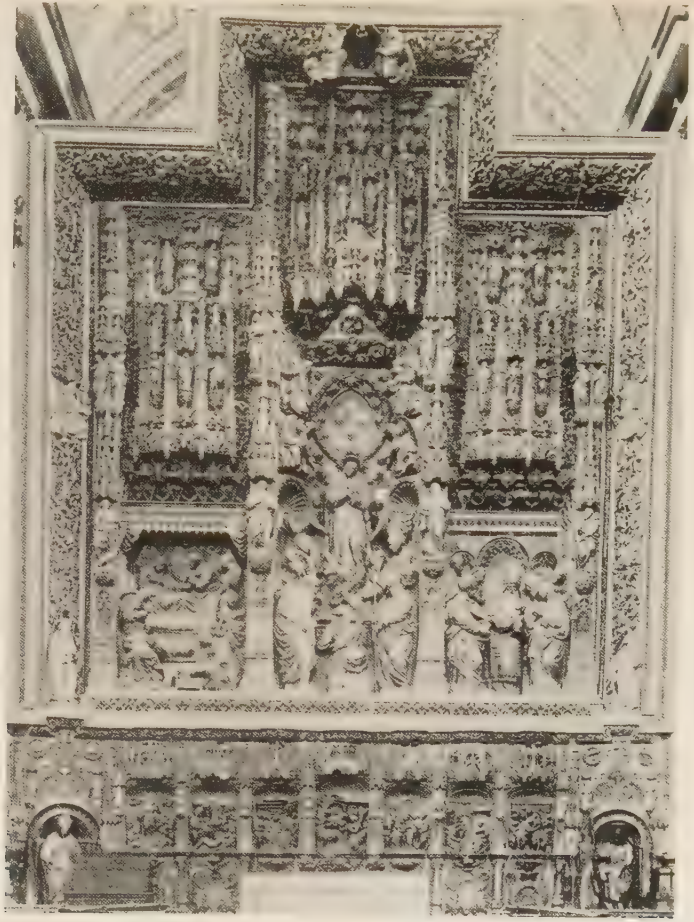
Köln, Dom (S. 570, 627)

Tabernakelretabel. Landshut, St. Martin (S. 627)

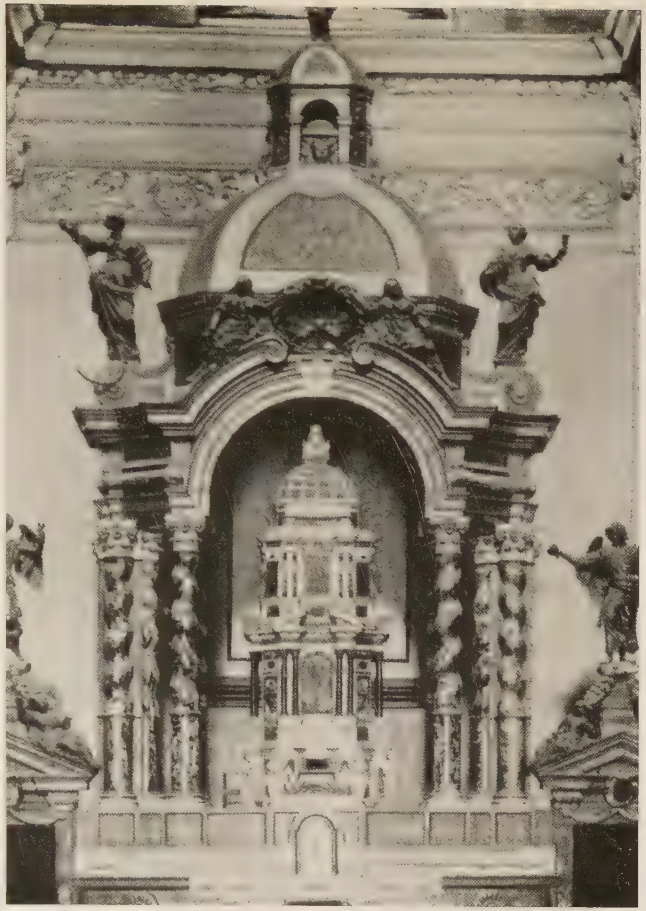
Predella mit Tabernakel (Vorder- und Rückseite). Bologna, S. Maria dei Servi (S. 488, 494, 641)



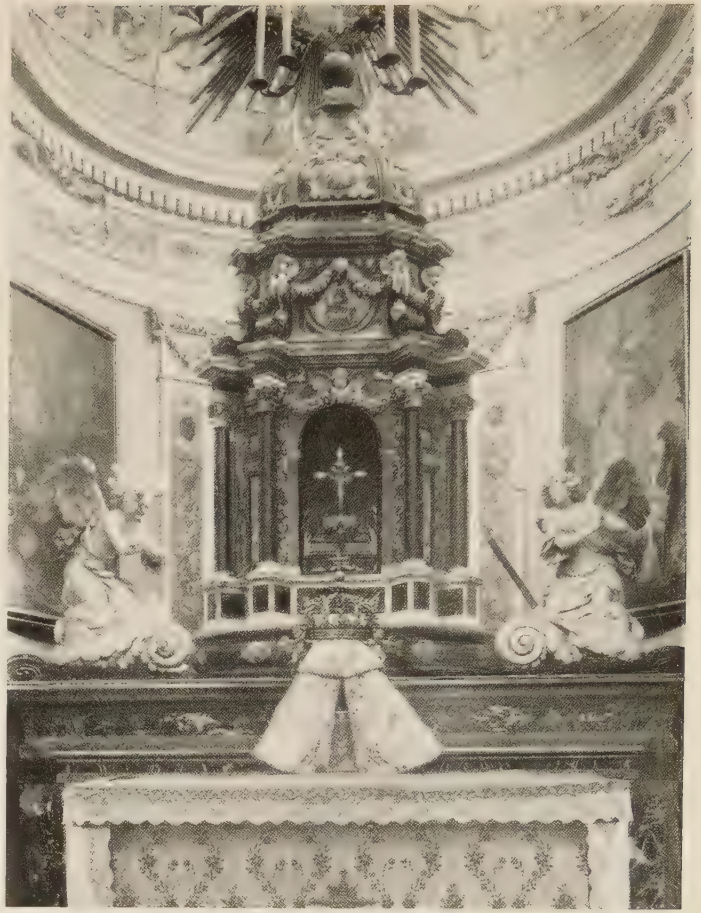
Tabernakel. Córdoba, Mesquita (S. 642)



Retabel mit Camarín. Saragossa, Virgen del Pilar
(S. 330, 450, 469, 636)



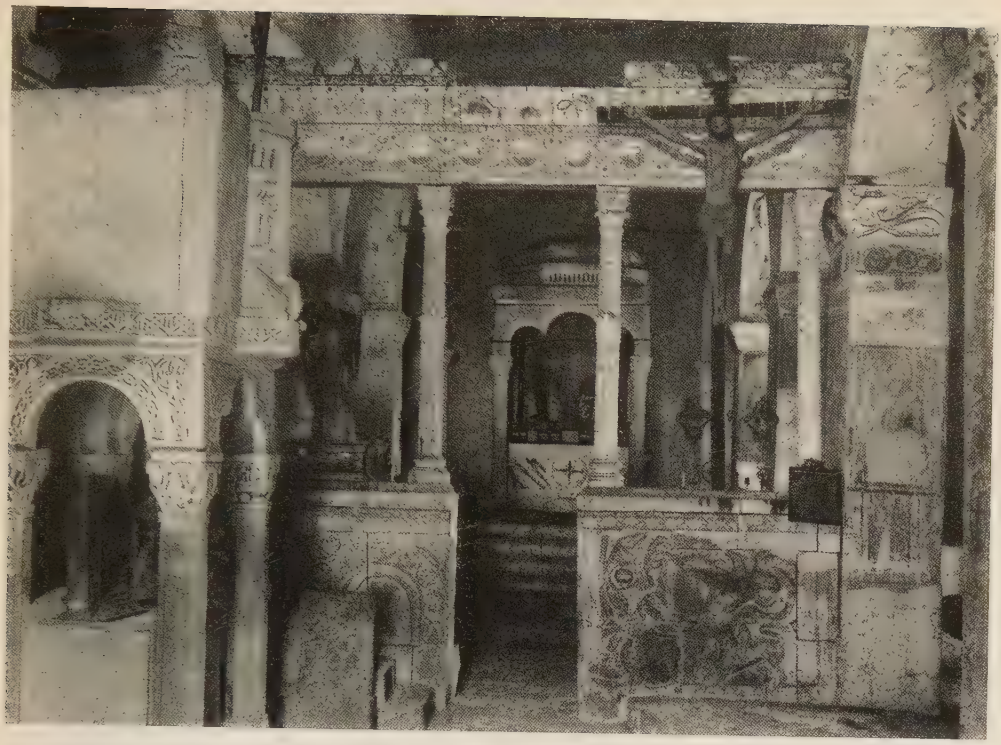
Tabernakelaltar. Modena, Jesuitenkirche (S. 642)



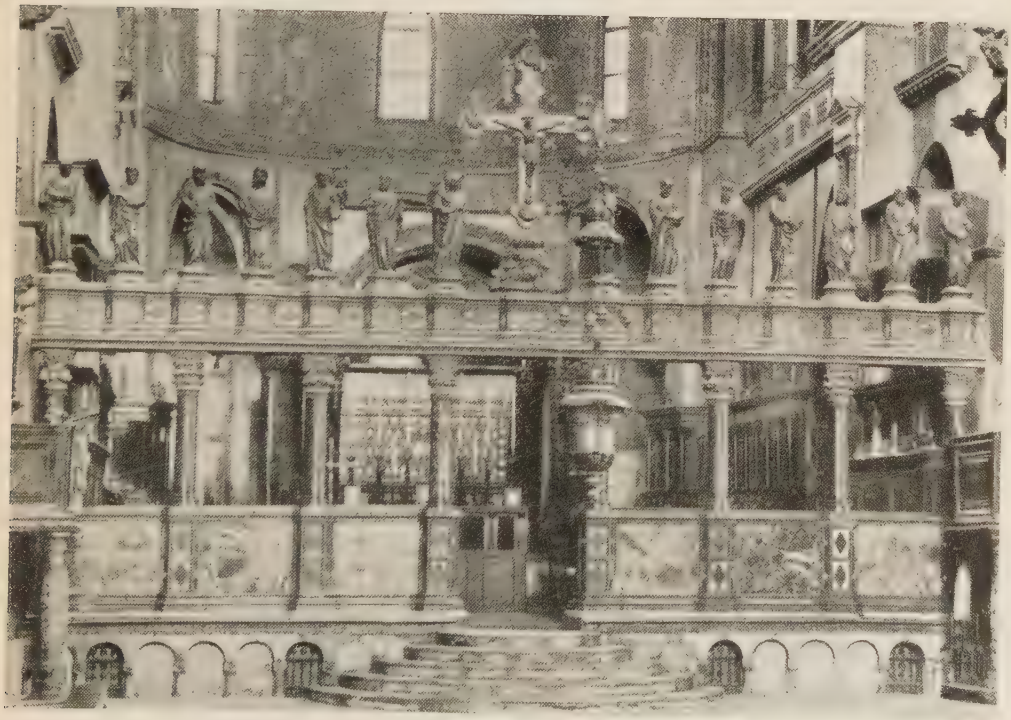
Tabernakelaltar. Mantua, S. Teresa (S. 641, 647)

Altarschranken. Neapel, S. Aspreno, Krypta (S. 654, 659)

Altarschranken. Palombara, S. Giovanni in Argentella (S. 661, 669)

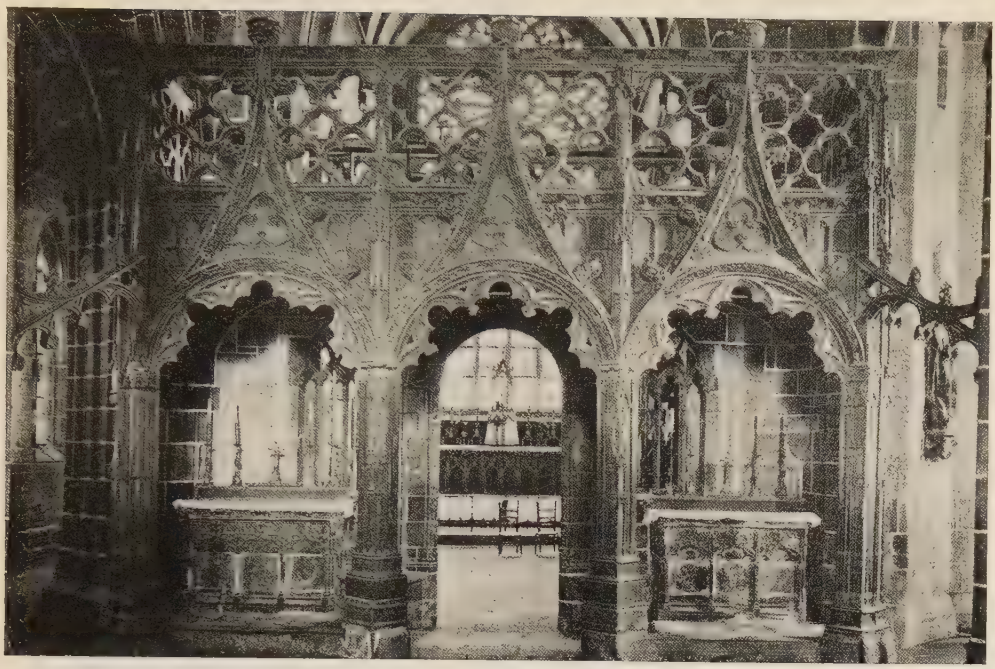


Altarschranken. Rosciolo, S. Maria in Valle Porcraneta (S. 661)

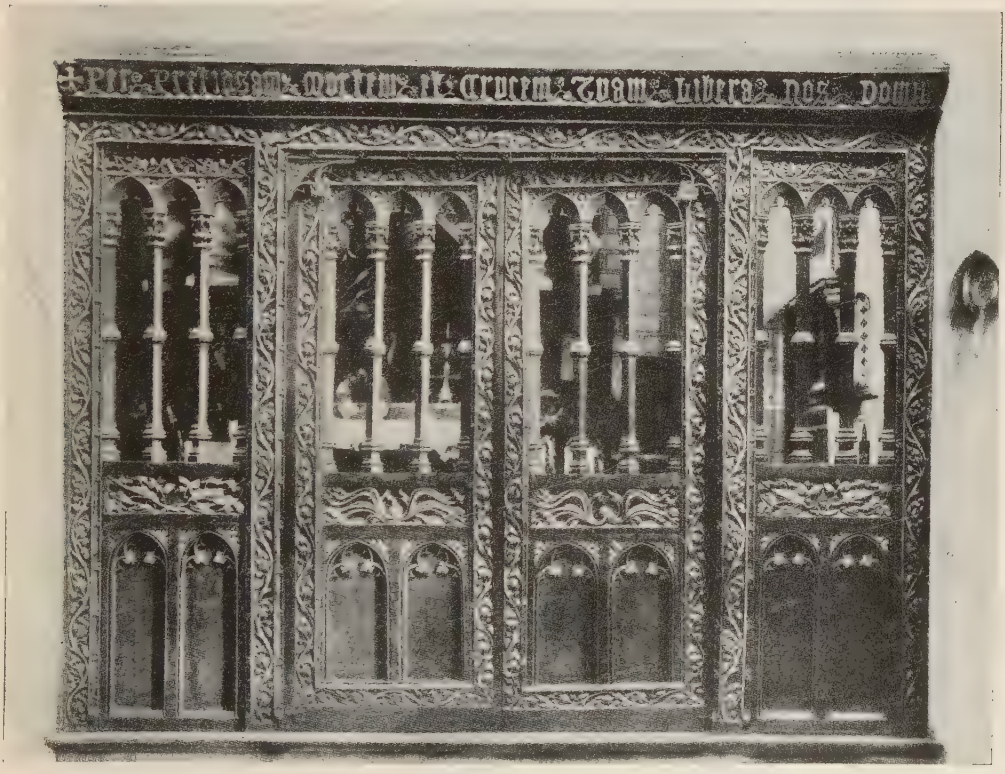


Altarschranken. Venedig, S. Marco (S. 662)

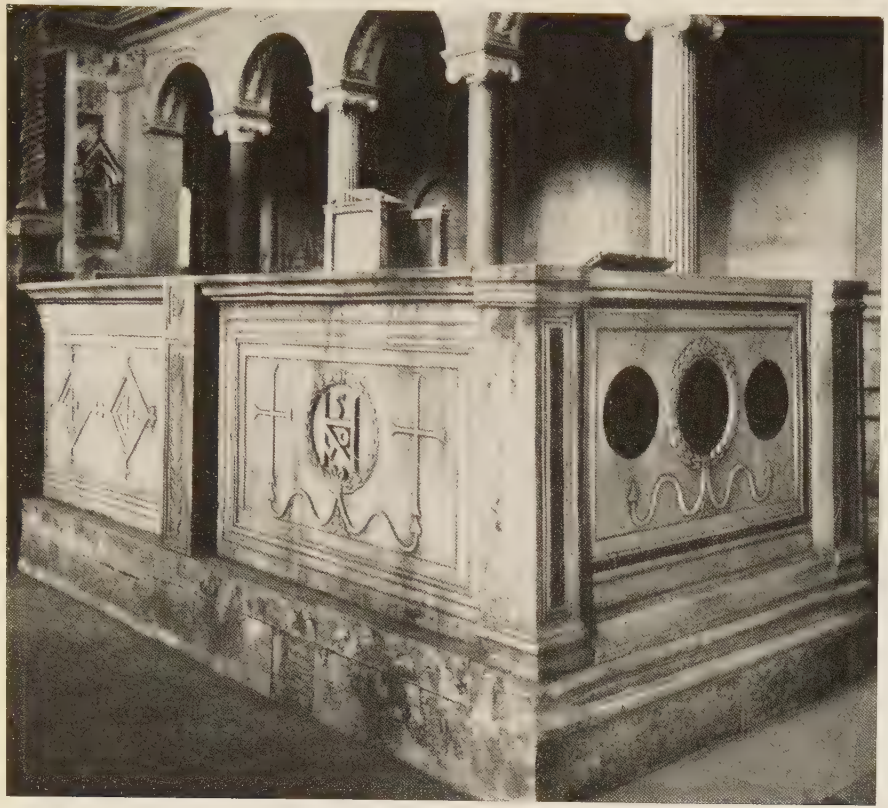
Ehemalige Altarschranken. Neapel. S. Restituta (S. 669)



Lettner. Folgoet (Finistère) (S. 255, 665)



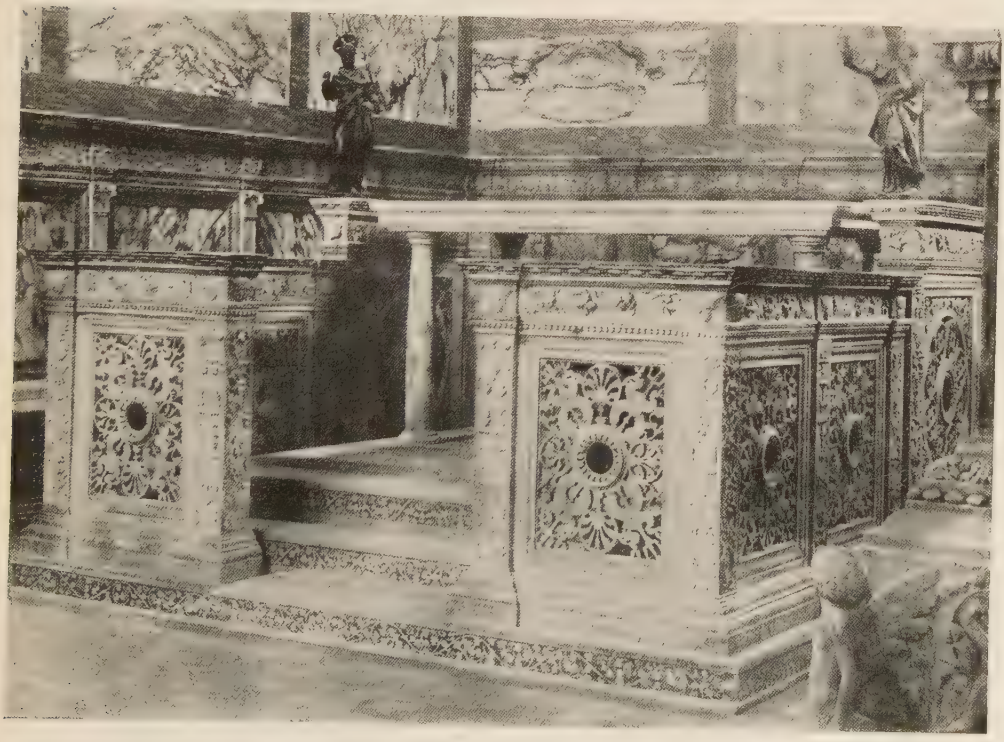
Kapellenschranken. Brügge, St-Sauveur (S. 659, 665)



Schranken. Rom, S. Clemente (S. 667)

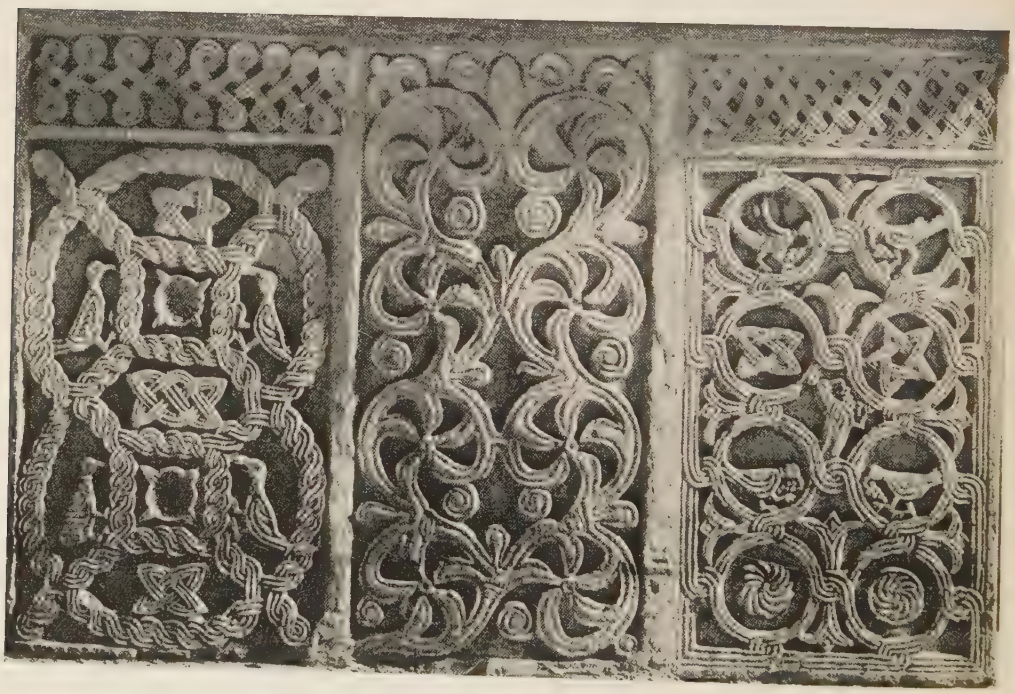
Schranken. Spalato, St. Martinskapelle (S. 662)

Altarschranken. Miniatur des Basiliusmenologiums. Rom, Vaticana (S. 653)

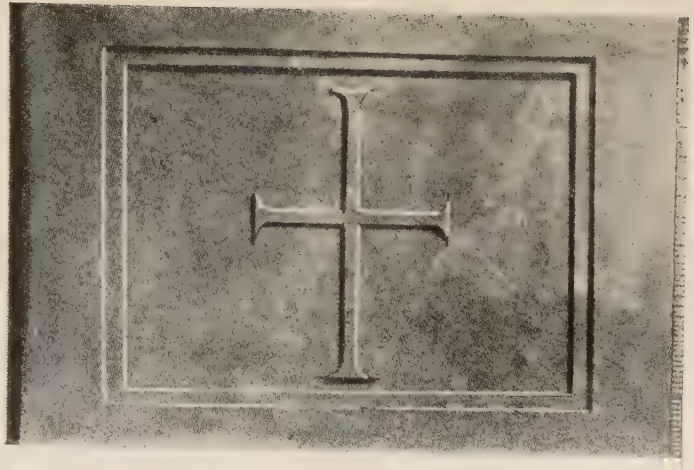


Altarschranken. Venedig, S. Maria dei Miracoli (S. 669)

Altarschranken. Rom, S. Cesario (S. 661, 669)

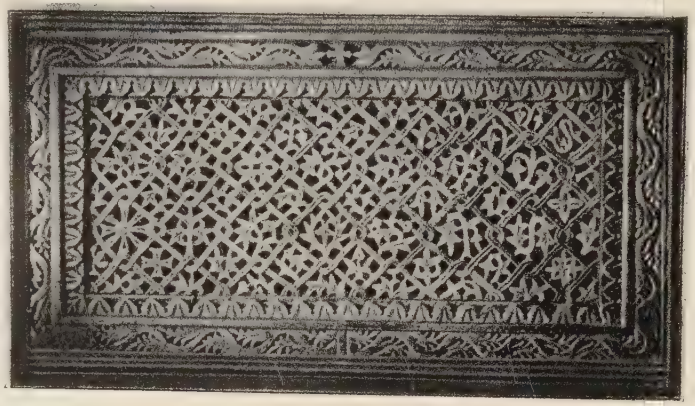


Schrankenplatte. Como, S. Abbondio (S. 668)



a

c



b

d

Altarschrankenplatten. a) Teurnia (St. Peter im Holz, Steiermark) (S. 667); b) Ravenna, S. Vitale (S. 667); c) Ravenna, S. Agata (S. 667); d) Rom, S. Maria in Trastevere (S. 668)

NA5060
.B7
AUTHOR Braun, J.
TITLE Der Christlichen altar.

DATE DUE	BORROWER'S NAME

NA
5060
.B7